

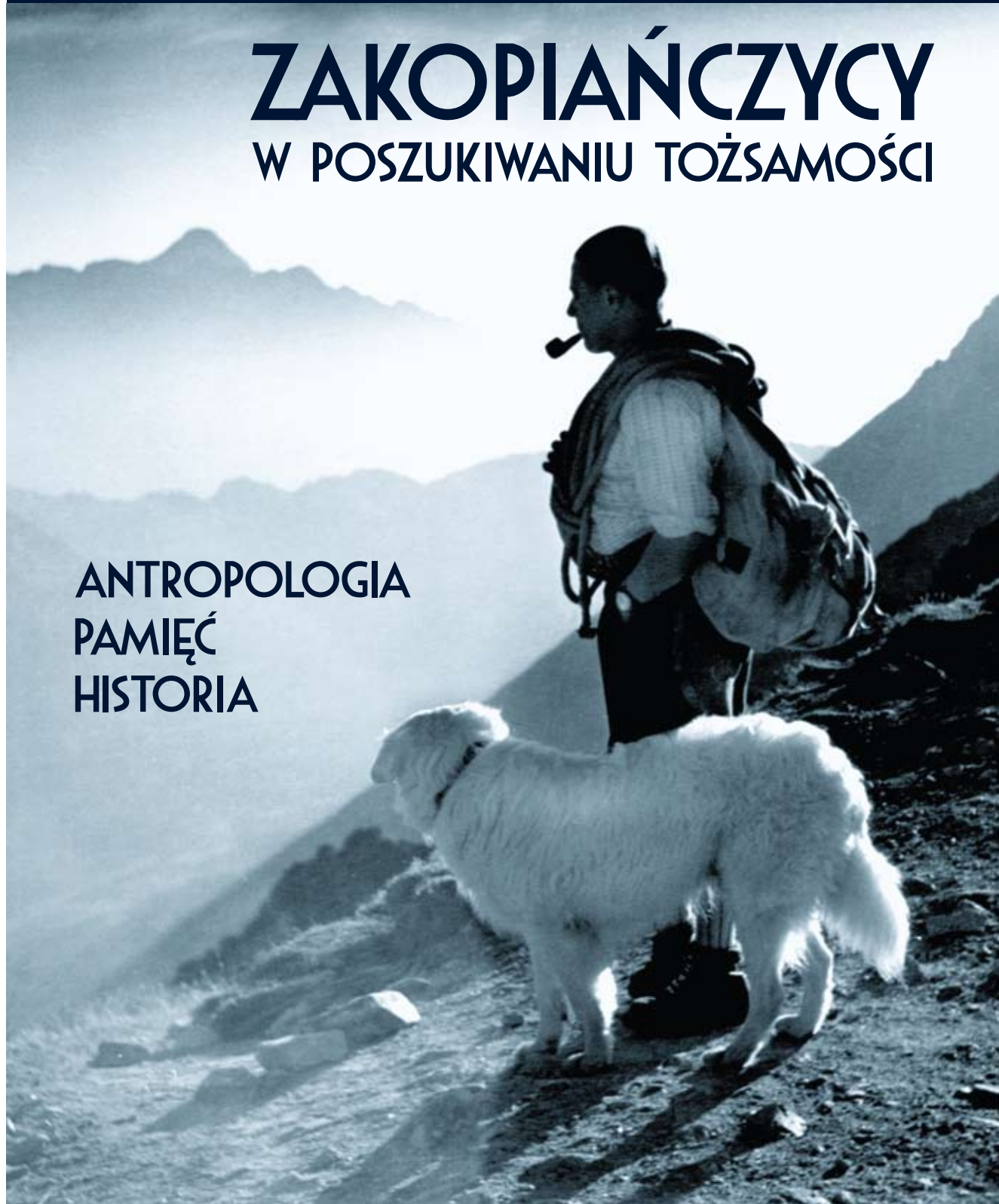
Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

ANTROPOLOGIA KULTURY ♦ ETNOGRAFIA ♦ SZTUKA

ZAKOPIAŃCZYCY W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI

ANTROPOLOGIA
PAMIĘĆ
HISTORIA





Turniej miast. Zakopane. Smokowiec, 1967, fot. Roman Serafin, archiwum Muzeum Tatrzańskiego.

Okładka: Zbigniew Korosadowicz (1907-1983) – taternik, nauczyciel. Zdjęcie z wystawy i wydawnictwa *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*, Galeria Sztuki im. Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich, filia Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 1 października – 31 marca 2012. Fot. Zbigniew Kamykowski, archiwum Muzeum Tatrzańskiego.

Czwarta strona okładki: Na planie filmu *Błękitny krzyż*, archiwum Muzeum Tatrzańskiego.



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Redakcja „KONTEKSTÓW”:

Zbigniew Benedyktowicz (redaktor naczelny), Aleksander Jackowski, Danuta Benedyktowicz (sekretarz redakcji), Justyna Chmielewska, Dariusz Czaja, Wojciech Michera, Maciej Rożański, Czesław Robotycki, Tomasz Szerszeń

Doradcy i recenzenci:

Jerzy Bartmiński, Antoni Kroh, Ludwik Stomma, Roch Sulima, Zofia Bisiak

Projekt graficzny: Wojciech Markiewicz

Projekt okładki i opracowanie graficzne numeru: Andrzej Łubniewski

Adres redakcji: Instytut Sztuki PAN, ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa, skr. poczt. 994, tel. (+48 22) 50 48 243
tel./fax (+48 22) 50 48 296; e-mail: konteksty@ispan.pl; www.konteksty.pl
Wydawcy: Instytut Sztuki PAN, Stowarzyszenie LIBER PRO ARTE

Kwartalnik „Konteksty” dostępny jest w wersji elektronicznej pod adresem: <http://www.ceeol.com/asp/publicationlist.aspx>



Druk i oprawa: Argraf sp. z o.o.
03-301 Warszawa, ul. Jagiellońska 76, tel. 0 22 811 51 11
www.argraf.pl

Skład i łamanie: Łukasz Prusko

Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

◆ANTROPOLOGIA KULTURY ◆ ETNOGRAFIA ◆ SZTUKA◆

2013 rok LXVII nr 1 (300). Indeks 369403. ISSN 1230-6142. Cena 25 zł. VAT 5%
INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK, STOWARZYSZENIE LIBER PRO ARTE

S P I S T R E Ś C I

Odnowienie doktoratu Profesora Wiesława Juszcza

MARIA POPRZECKA	<i>Dzieło otwarte. Laudacja na odnowienie doktoratu Profesora Wiesława Juszcza</i>	6
ELŻBIETA BARBARA ZYBERT	<i>Kilka słów od Dziekana Wydziału Historycznego</i>	8
ELŻBIETA WOLICKA-WOLSZLEGER	<i>Mowa źródłowa: czym są rzeczy w swej ostatecznej istocie?</i>	10
WALDEMAR OKOŃ	<i>Wielki Mag i Egzegeta nauki polskiej</i>	12
CZESŁAW ROBOTYCKI	<i>Antropolog na ścieżkach świata sztuki i wartości</i>	15
WIESŁAW JUSZCZAK	<i>Słowo o micie</i>	19

*

DARIUSZ CZAJA	<i>Duch na skale. Herzoga podróż do źródeł</i>	21
WIESŁAW JUSZCZAK	<i>Wędrowka do źródeł (fragment)</i>	34

Antropologia, pamięć, historia. Wokół projektu Zakopiańczy. W poszukiwaniu tożsamości

ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ	<i>Antropologia, pamięć, historia</i>	35
JANUSZ BARAŃSKI	<i>Góralczyzna i pamięć</i>	38
JAN GONDOWICZ	<i>Demonizm Zakopanego – mit i fakt</i>	47
ANTONI KROH	<i>Muzeum Tatrzańskie – moja pierwsza i ostatnia miłość</i>	51
MACIEJ KRUPA	<i>Zakopane jest szkołą tęsknoty</i>	78
ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ	<i>Elementarz tożsamości</i>	85
KUBA SZPILKA	<i>Wędrowka po śladach – o zakopiańczykach szukających tożsamości</i>	99
WOJCIECH MICHERA	<i>Zakopiańczy i Nekyia</i>	105
PIOTR MAZIK	<i>Rola fotografii w historii</i>	108
WOJCIECH SZATKOWSKI	<i>Goralenvolk – kryzys tożsamości</i>	115
MAŁGORZATA MAJ, STANISŁAWA TREBUNIA-STASZEL	<i>Nazistowskie badania antropologiczne i ludoznawcze na Podhalu. Dokument i pamięć</i>	122

ALEKSANDRA MELBECHOWSKA-LUTY	<i>Kilka przypomnień o zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego i jej snycerzach (1876-1939)</i>	141
URSZULA MAKOWSKA	<i>Zakopiański Berghof</i>	147
ANTONI BEKSIĄK	<i>Skok w nadtożsamość</i>	167
MARIA MAŁANICZ-PRZYBYLSKA	<i>Góralszczyzna istnieje...?</i>	172
BEATA KŁOCEK DI BIASIO, BOHDAN MICHAŁSKI	<i>Zakopane, Polska, Europa: prowincjonalizm i uniwersalizm Władysława Hasiora</i>	178
BARBARA MAJOR	<i>Powtórzenia i przemiany. Wielokroć to samo. Malarstwo, rzeźba i grafika Jacka Waltosia z lat 1960-2012</i>	182
ŁUKASZ KOSSOWSKI	<i>Porozmawiajmy o kobietach. Schulz, Witkacy, Gombrowicz i inni</i>	188
JERZY S. WASILEWSKI	<i>Etnolog w podróży (8): Mandar, człowiek niezwykły</i> ...	193
MARIA SZYMAŃSKA-ILNATA	<i>To była wielka atrakcja – rozmowa z G.W. Dąbrowską</i> ...	197
ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ, MONIKA SZNAJDERMAN	<i>O pamięci, historii i opowieściach lokalnych na przykładzie serii Sulina</i>	202
Historia jednego obrazu: Ludomir Benedyktowicz		
PIOTR BOROWSKI	<i>Wprowadzenie do spotkania</i>	208
TOMASZ A. PRUSZAK	<i>Ludomir Benedyktowicz (1844-1926) i jego obraz Portret syna Tadeusza (1879)</i>	211
LUDOMIR BENEDYKTOWICZ	<i>Wspomnienia, Listy wypisy</i>	214
JACEK FRANKOWSKI	<i>Ludomir Benedyktowicz (1844-1926) – artysta niezłomny</i>	218
STEFAN ŻEROMSKI	<i>Listy Do Oktawii Rodkiewiczowej (fragmenty)</i>	222
JAN PARANDOWSKI	<i>Akacja</i>	224
TYMON TERLECKI	<i>Z innego brzegu (fragmenty z Kraju lat dziecińczych)</i>	228
ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ	<i>Z Salwatorskiej na Plac Zbawiciela. Historia jednego obrazu</i>	232
	Noty o autorach	242
	Summaries	246
	Contents	251

Wszystkie zdjęcia zamieszczone w tym numerze, poza artykułami Aleksandry Melbechowskiej-Luty o *Zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego* i Urszuli Makowskiej o *Zakopiańskim Berghofie*, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z wystawy i katalogu jej towarzyszącego: *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*, prezentowanych w Galerii Sztuki im. Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich, filii Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 1 października – 31 marca 2012, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, Tatrzański Park Narodowy. Teksty i wybór zdjęć: Kuba Szpilka, Maciej Krupa, Piotr Mazik. Redakcja: Zbigniew Ładygin, Marek Grocholski. Fotografie z Archiwum Muzeum Tatrzańskiego [zastosowany w podpisach dalej skrót: archiwum MT], Zakopane 2011.



Uroczystość odnowienia doktoratu prof. Wiesława Juszcza na Uniwersytecie Warszawskim.
Od lewej: prof. Elżbieta Zybert, Dziekan Wydziału Historycznego, prof. Wiesław Juszcza, Rektor UW,
prof. Marcin Pałys, prof. Maria Poprzęcka.

***Professorowi Wiesławowi Juszczaowi
najserdeczniejsze gratulacje z okazji odnowienia doktoratu
na Uniwersytecie Warszawskim
składa redakcja***

***Drogi Profesorze, Drogi Wiesławie, Drogi Przyjacielu i nasz naukowy tutorze,
przyjmij naszą wdzięczność za Twoją znaczącą obecność
i stałą współpracę na tych łamach, nasze najlepsze
dla Ciebie życzenia i myśli***

Środowisko Zakładu Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej,
z redakcji „Kontekstów” i „Kwartalnika Filmowego”:

Zbigniew Benedyktowicz, Aleksander Jackowski, Danuta Benedyktowicz, Dariusz Czaja, Wojciech Michera,
Czesław Robotycki, Wiesław Szpilka, Ludwik Stomma, Justyna Chmielewska, Tomasz Szerszeń, Maciej Rożański, Teresa Rutkowska,
Ryszard Ciarka, Beata Kosińska-Krippner, Karolina Kosińska, Grzegorz Nadgrodkiewicz.

Na następnych stronach publikujemy teksty laudacji wygłoszonych w podczas uroczystości przez promotorkę: prof. Marię Poprzęką i Dziekan Wydziału Historycznego UW prof. Elżbietę Barbarę Zybert oraz teksty recenzji dorobku naukowego profesora Wiesława Juszcza, przygotowane w związku z odnowieniem Jego doktoratu przez prof. Ewę Wolicką-Wolszleger (KUL) prof. Waldemara Okonia (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego), i prof. Czesława Robotyckiego (Instytut Etnologii i Antropologii UJ) – tytuły tych tekstów pochodzą od redakcji.

Publikujemy także dokumentację z uroczystości Jubileuszu Profesora Wiesława Juszcza, jaka odbyła się wcześniej (w czerwcu 2012 roku) w Instytucie Sztuki PAN, podczas której Profesor został uhonorowany Medalem Złotym Gloria Artis przyznawanym przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Odznaczenie wręczał Wiceminister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Piotr Zuchowski.

Odnowienie doktoratu Profesora Wiesława Juszczaka

3 kwietnia odbyła się uroczystość odnowienia doktoratu prof. Wiesława Juszczaka, absolwenta naszej uczelni i wieloletniego pracownika Instytutu Historii Sztuki UW, wybitnego historyka, eseisty, teoretyka i filozofa sztuki.

Senat UW podjął decyzję w sprawie odnowienia doktoratu uczonego 12 grudnia 2012 roku na wniosek Rady Wydziału Historycznego UW. Promotorką dorobku naukowego Jubilata była prof. Maria Poprzęcka, a recenzje wygłosili prof. Waldemar Okoń z Uniwersytetu Wrocławskiego, Czesław Robotycki z Uniwersytetu Jagiellońskiego i Elżbieta Wolicka-Wolszleger z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

Studia na Uniwersytecie Warszawskim prof. Juszczak zakończył pracą magisterską pt. *Tryptyk bodzeńtyński*. Obroniona w 1962 roku na Wydziale Histo-

rycznym UW rozprawa doktorska Jubilata dotyczyła twórczości Witolda Wojtkiewicza.

Uczony pracuje w Instytucie Sztuki PAN od 1961 roku nieprzerwanie do dziś. W Instytucie Historii Sztuki UW był zatrudniony od 1985 roku, a jeszcze do 2011 roku, jako profesor emerytowany, prowadził wykłady na naszej uczelni. Nauczał również historii sztuki w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. Wypromował ponad pięćdziesięciu doktorów.

Do zainteresowań naukowych uczonego należą przede wszystkim: sztuka europejska, teoria sztuki XVIII-XIX wieku, malarstwo polskiego modernizmu, archaiczna grecka filozofia sztuki, dzieje i teoria ornamentu, a także historia filmu. Publikował m.in. w „Kontekstach”, „Kwartalniku Filmowym”, „Zeszytach Literackich” i „Znaku”. W 2010 roku otrzymał Nagrodę polskiego PEN Clubu.

Z komunikatu na stronie internetowej UW:

<http://www.uw.edu.pl/wydarzenia/>.

Patrz także: Izabela Wołczaska, *Wielki Mag nauki. Odnowienie doktoratu Prof. Wiesława Juszczaka*, [w:] „UW. Pismo Uczelni”, <http://portal.uw.edu.pl/pismo-uczelni/>, s. 8

<http://portal.uw.edu.pl/documents/5799051/5942233/3%2863%29maj-czerwiec2013%282%29.pdf>



Prof. Wiesław Juszczak podczas uroczystości wygłasza podziękowanie i wykład *Słowo o micie* (patrz s. 19).
Obok faksymile dyplomu.

Q. F. F.



F. Q. S.

Nos

Martinus Pałys

*scientiarum chemicarum doctor habilitatus, in Facultate Chimiae Professor,
Universitatis Varsoviensis
h.t. Rector Magnificus,*

**HOC TESTIMONIUM UNIVERSIS ET SINGULIS EXHIBEMUS:
PRAESENTIBUS LITTERIS TESTIFICAMUR**

Illustrissimum Dominum

**VESLAUM
JUSZCZAK**

qui dissertationem quae inscribitur

*„Niektóre zagadnienia twórczości Witolda Wojtkiewicza (1879-1909)
w świetle ówczesnych przemian sztuki polskiej”*

*luculenter confecisset et examina, quae ad eorum,
qui doctoris gradum consequi student, scientiam probandam praescripta sunt, laudabiliter superasset,
decreto Consilii Facultatis Historiae die XXVII mensis Junii anno MCMXXII
doctorem scientiarum humanarum creatum ac renuntiatum esse,
in quorum fidem diploma a Professore Julio Starzyński, Promotore rite constituto,
a Professore Stanisławo TurSKI tum temporis Rectore Magnifico,
et a Professore Ludovico Bazyłow, tum temporis Decano Spectabili, consignatum est.*

SOLLEMNE HOC FACTUM

QUINQUAGINTA ANNIS PERACTIS COMMEMORANTES

PROPTER PROFESSORIS

**VESLAI
JUSZCZAK**

*in historiam artis modernae Poloniae explicandam et pertractandam,
in artis cinematographicae historiam tradendam, in philosophiam artis subtilius exponendam,
in aliorum virorum doctorum opera in linguam Polonam vertenda,
in iuvenes educandos, erudiendos et virtutum amore capiendos egregia merita,
Professoris egregii, multorum librorum et articulorum scientificorum auctoris locupletissimi,
viri vere humani, atque propter decus, quo honestissime ac modestissime vivendo
Almae Matris nostrae honorabile nomen ornavit,*

AUCTORITATE

Senatus Universitatis Varsoviensis

DIE XII MENSIS DECEMBRIS ANNO MMXII

eundem doctoris gradum ei renovamus renovatumque nuntiamus

DATUM VARSOVIAE, DIE III MENSIS APRILIS ANNO MMXIII

h.t. Rector Magnificus

Martinus Pałys

WP



Dzieło otwarte

Laudacja na odnowienie doktoratu Profesora Wiesława Juszcza

Magnificencjo,
Szanowna Pani Dziekan,
Szanowny Panie Doktorze,
Szanowni Państwo,

Zgromadzeni dziś na niecodziennej uroczystości, jaką jest odnowienie doktoratu, Przyjaciele, Koledzy i Uczniowie Profesora Wiesława Juszcza przyznają, że przedstawienie jego dorobku naukowego jest zarówno zaszczytnym, jak i wyjątkowo trudnym zadaniem. Mamy bowiem do czynienia z postacią wyjątkową – jak napisał jeden z recenzentów i zarazem uczeń Jubilata – z „Wielkim Magiem i Egzegetą nauki polskiej, humanistą, dla którego coraz to nowe obszary poznania są nie tylko wyzwaniem, ale i formą istnienia”. Dorobek Profesora Juszcza jest niezwykle bogaty, merytorycznie i formalnie różnorodny, łączący profesjonalne kompetencje historyka i teoretyka sztuki z horyzontem doświadczeń i przemyśleń badacza kultury duchowej, jej źródeł i jej warstw głębokich. Jest to dorobek uczonego uprawiającego naukę, dla której nie są istotne genealogiczne podziały i akademickie, wąskospecjalistyczne rozróżnienia badawcze. Wiesław Juszcza, pozostając od kilkudziesięciu lat wielkim autorytetem w zakresie badań nad sztuką Młodej Polski, jest zarazem komentatorem filozofii Heideggera i epepei Tolkienu, tłumaczem poezji Williama Blake’a i prozy Karen Blixen, niekonwencjonalnym badaczem Słowackiego i Wyspiańskiego, autorem powstającej tetralogii o początkach religii greckiej, nauczycielem akademickim wprowadzającym studentów zarówno w zagadnienia archaicznego ornamentu czy antycznej ekfrazy, jak filmu japońskiego i skandynawskiego. W tym wszystkim jego wyjątkowy w swej różnorodności dorobek jawi się jako monolityczna całość, spojona dążeniem dotarcia „do źródeł” – jak zatytułował jedną ze swych książek.

Profesor Wiesław Juszcza od 1961 roku związał całe swoje zawodowe *curriculum vitae* z Polską Akademią Nauk oraz z Uniwersytetem Warszawskim, które-

go był absolwentem, a od 1985 roku wykładowcą. W 1962 roku obronił na Wydziale Historycznym UW rozprawę doktorską poświęconą twórczości Witolda Wojtkiewicza.

Niewiele książek w powojennej polskiej historii sztuki okazało się tak inspirujących jak ta rozprawa, opublikowana pt. *Wojtkiewicz i nowa sztuka*. Nawiązująca w tytule do kanonicznej publikacji Ignacego Matuzewskiego *Słowacki i nowa sztuka*, odegrała porównywalną rolę w ożywieniu badań nad całą epoką Młodej Polski, wnosząc zarówno nowe aksjologicznie do niej podejście, jak też nowy styl (właśnie raczej styl niż metodę) jej badania, styl, który można nazwać „współbrzmiającym” z badanym dziełem. Wiesław Juszcza zaproponował badanie sztuki Wojtkiewicza, a potem także innych malarzy przełomu XIX i XX wieku, w całej polifonii ich twórczości, w pełni jej duchowości, poetyczności, muzyczności. Pozostając monografią jednego malarza, rozprawa ta pokazała po raz pierwszy (co dziś może się wydawać oczywiste) niezwykłość malarstwa Młodej Polski, owej „szczęśliwej godziny” sztuki polskiej. Za sprawą kunsztu języka opisowego, precyzji analiz, dzięki bogactwu skojarzeń oraz wyjątkowemu intepretacyjnemu spleceniu „faktów i wyobraźni” Wiesław Juszcza stworzył zarazem nową jakość w pisaniu o sztuce, jakość, która wciąż, po pięćdziesięciu latach, pozostaje wyzwaniem dla kolejnych pokoleń historyków sztuki. Rozprawa o Wojtkiewiczu zapoczątkowała studia Autora nad tamtą epoką, kontynuowane potem szeregiem artykułów i esejów, książką o „młodym Weissie”, pracami zawsze otwierającymi nowe obszary interpretacyjne, nieznanie dotąd rodzimej historii sztuki. Studia te zostały zwieńczone syntetycznym opracowaniem *Modernizm* (1977), które było podstawą habilitacji, a stało się z czasem klasyczną pozycją polskiej humanistyki, o oddziaływaniu daleko wykraczającym poza naszą dyscyplinę. Ten kierunek badań został podjęty przez licznych doktorantów Wiesława Juszcza, dzięki czemu można mówić o „szkole” badań nad polskim modernizmem. W pięćdziesięciolecie doktoratu Profesora trzeba przypomnieć, że on sam wypromował ponad pięćdziesięciu doktorów, a jego seminarium prowadzone w Instytucie Sztuki PAN do dziś stanowi jedyne w swoim rodzaju miejsce spotkań i wymiany myśli młodych ludzi o bardzo różnych zainteresowaniach, czasem nie mieszczących się w akademickich porządkach, młodych ludzi złączonych fascynacją osobowością Profesora, w którym znajdują swojego Mistrza. Patronując swym uczniom, rozsianym po Polsce i po wielu instytucjach nauki i kultury, i z których wielu promuje już własnych doktorów, Profesor odgrywał i odgrywa szczególną rolę w integracji środowisk humanistycznych.

W swej dalszej drodze badawczej Wiesław Juszcza stopniowo odchodził od klasycznie pojmowanej

(aczkolwiek niezwykle indywidualnie uprawianej) historii sztuki, zmierzając w stronę medytacji filozoficzno-religioznawczej. Aczkolwiek gruntownie zmieniły się obszary jego studiów, filozoficzno-ideowy rdzeń badań Profesora nie ulegał aż tak radykalnej zmianie, ponieważ zawsze był ufundowany na absolutystycznie pojmowanej formie istnienia sztuki i próbie docierania również do pozaartystycznej „rzeczywistości totalnej”. Niepiesznie i w niemalym trudzie, zawsze własnymi ścieżkami biegnącymi w poprzek głównych szlaków wytyczanych przez pozytywistycznie zorientowane nauki humanistyczne i obojętnie wobec naukowych koniunktur, Profesor Juszcak od lat pracuje nad zamierzonym jako tetralogia dziełem o źródłach religii greckiej, zatytułowanym *Pani na żurawiach*. Tom pierwszy *Realność bogów* ukazał się w 2002 roku, następny, bardzo obszerny, dwuczęściowy, *Archeologia mitu* – w 2012. To bezprecedensowe dzieło jest z jednej strony zwieńczeniem wieloletniej pracy, z drugiej – pozostaje otwarte, tak jak niezmienne są podejmowane przez Wiesława Juszcaka próby dotarcia do archaicznej mowy pierwszej, do początków sztuki, do obszarów, gdzie nierozdzielnie łączy się ona z religią. Wciąż powracamy do pytania o „rzeczy pierwsze”, o źródła sztuki będącej „sposobem zjawiania się prawdy”.

W pisarstwie Wiesława Juszcaka – i tym dawniejszym, i tym dzisiejszym – ujawnia się też wyraźnie inny rys interpretacyjnego myślenia, a mianowicie chęć wykazania, że w pracy badawczej współczesnego humanisty mamy do czynienia z pierwiastkiem kreacyjnym, twórczym, oraz że treścią samego pojęcia „sztuka” jest proces tworzenia, a nie jego wytwory – historia sztuki nie jest historią rzeczy.

Chcąc określić przyjętą przez Wiesława Juszcaka postawę hermeneutyczną, a zarazem poczuć duchowy nastrój jego pisarstwa, odwołajmy się do kilku zdań zawartych w *Przedmowie do Realności bogów*:

„Pragnąc tylko przybliżyć się do granicy niepoznawalnego, musimy wzbudzić w sobie wiarę w sens błędania się i błędzenia, co znaczy: poddać się zasadzie «nieobiektowości». Jedyłą pewnością pozostaje pewność samego poszukiwania, a nie żadna pewność zdobycia pewności, którą inni uznać winni za niepodważalną. [...] Jeśli jest to jakieś «badanie», bardziej angażuje ono nasze własne doświadczenie egzystencjalne niż [...] siły potrzebne do penetrowania nagromadzonych przez wieki złoża erudycji, które nam utrudniają lub uniemożliwiają postrzeganie samych nawet zarysów celu. Nie trzeba się zarzekać, jeśli ten cel podsuwa jakaś nieuchwytna nawet emocja. Jeżeli ścigana rzecz, niejasne poczucie kształtu rzeczy naprowadziło nas na szlak, którym chcemy podążać. Innych, jeśli mamy być szczerzy, winniśmy ostrzec tylko, że nasza zasada postępowania naznaczona jest w równym stopniu nadzieją, co rezygnacją. Pragnie-

niem wzbudzonym przez ciekawość, chęcią trwania przy miejscach i rzeczach, bez względu na to, czy dopuszczają nas do siebie, czy pozostaną zamknięte”.

Poza czytelnym „powinowactwem z wyboru” kręgu myślowego Martina Heideggera, pisarstwo Profesora Juszcaka napędzane jest energią poszukiwań „granicznych” – penetrowania sfery niepoznawalności i niewyraźności, „połowiczności zmysłowego świata” i ukrytej „pneumy” świata ludzkiego; wypatrywania granic horyzontu, który „bierzemy za ostateczną granicę naszego widzenia, i istnienia tym samym”, a tymczasem „on się wciąż otwiera, jest bezkresny, nie ogranicza niczego”. A także dociekania i docierania do „źródeł” – w historii kultury, w dziejach myśli, w ludzkich „doświadczeniach egzystencjalnych” i przecuciach religijnych, w artystycznej wizji.

U podłoża tych intelektualnych poszukiwań leży nostalgia za Absolutem, za rzeczywistością „totalną”, a zarazem za sztuką, która wyłania się z tej rzeczywistości, a nie jest tylko ludzkim dziełem. Nostalgia za Absolutem jest zarazem tęsknotą za wielką humanistyką, która mogłaby ogarnąć całość tajemnicy ludzkiego Bycia, tajemnicy objawiającej się u początków. Naukowa twórczość Profesora Wiesława Juszcaka dowodzi, że tak rozumiana wielka humanistyka jest możliwa.

Stojąc wobec dorobku Jubilata stoimy wobec dzieła myśliciela piszącego pięknym słowem o sprawach najważniejszych. Bogowie greccy, których „realności” poszukuje, stają przed nami jako postacie bytu wyłaniające się bez naszego udziału, jako gotowe formy, uchwytnie zmysłowo kształty tego, co duchowe. Oni patronują pracy Wiesława Juszcaka. Demeter, Kora, ale także Hermes. Hermes Logios, Mowny. Hermes był wszak bogiem wytyczającym nowe szlaki. I pozostawił ślad w hermeneutyce. Podobny ślad zostawia Wiesław Juszcak swym myśleniem.

Intelektualny, duchowy i artystyczny wymiar dzieła Profesora Wiesława Juszcaka w sposób szczególnie godny zasługuje na wyróżnienie w postaci odnowienia doktoratu przez Uniwersytet Warszawski.

ELŻBIETA BARBARA
ZYBERT

Kilka słów od Dziekana Wydziału Historycznego¹

Dostojny Doktorze,
Magnificencjo,
Wysoki Senacie, Czcigodni Goście,

To dla mnie honor i ogromna przyjemność móc uczestniczyć w uroczystości odnowienia Pana doktoratu, bowiem „tylko wybrańcy mają możliwość oglądania mistrza twarzą w twarz, gdziekolwiek go zastaną odsłaniającego swój kunszt”,² jak napisała jedna z Pana doktorantek.

Jest to również ważna uroczystość dla społeczności Wydziału Historycznego, z którym jest Pan związany niemal od zawsze, ale także dla całego Uniwersytetu Warszawskiego.

To, co najoczywistsze: jest Pan, Profesorze, w całości nasz, uniwersytecki i z nikim nie musimy się Panem dzielić. Tu Pan studiował, został magistrem historii sztuki, potem sam kształcił i promował magistrów, później doktorów. Niektórzy z nich są tu, na UW, profesorami.

Wachlarz Pana uczniów jest tak szeroki jak Pana zainteresowania: historycy sztuki, ale także filmoznawcy albo religioznawcy, filozofowie. Ponadto, jeśli Pan jako historyk sztuki ma tylu przyjaciół również wśród artystów muzyki i jej badaczy, to nie tylko dlatego, że się Pan profesjonalnie na muzyce zna, ale także dlatego, że Pana „wędrownie do źródeł” towarzyszy niezwykła umiejętność wsłuchiwanie się we wszelkie przejawy twórczości: literackie, filmowe, plastyczne czy muzyczne. Dzięki niej źródła relacji człowieka i rzeczywistości odnajduje Pan u Homera i u Tolkiena, u Antonioniego i u Blake’a. Ale najbardziej niesamowite jest to, jak Pan, laureat nagrody PEN Clubu, potrafi owe znaleziska ująć w słowa.

Kiedy przygotowywałam się do dzisiejszej uroczystości, mojego pierwszego z Panem spotkania, pytałam Pana przyjaciół, znajomych i uczniów o to, jaki Pan jest. Chciałam jak najlepiej poznać Człowieka, o którym wiele słyszałam i o którym miałam coś powiedzieć. Okazało się, że każdy ma inne wspomnienie o Panu, Panie Profesorze, bo, jak podkreślano, nie sposób jednej osobie ogarnąć tego wszystkiego, co Pan robi.

Zdecydowałam, że zacytuję wspomnienia Pana doktorantów, gdyż one najlepiej przedstawią postać Pana Profesora.

Moi rozmówcy mówili o Panu: „postać niesamowita”, „trudna czy wręcz niemożliwa do ubrania w słowa”. Podkreślano, iż nie myśli się o Panu jako o historyku sztuki – bowiem to takie banalne i „techniczne”... Od razu bowiem przed oczyma staje fantastyczny znawca muzyki i kina, niezrównany tłumacz literatury pięknej, pasjonat kultur starożytnych, mistrz opowiadania kawałów. Wszystko w jednym.

Podkreślano, że jest Pan „mistrzem słowa, który odczuwa materię języka, jego smak, barwę, ciszę między słowami, jego kulturowe i religijne konteksty. Dlatego też tworzy Pan teksty o sztuce, które same w sobie stanowią dzieła sztuki”,³ „niedościgłym wzorem Mentora, o dekady wyprzedzającego badawcze tendencje i metody współczesnej humanistyki, modelowym Profesorem, który postrzega sztukę w sposób dogłębny i kontekstowy zarazem (nie zważając na bieżące mody interpretacyjne), jest Pan Mistrzem literackiej narracji i intelektualnym Przewodnikiem. A zadecydowała o tym nie tylko Pana erudycja wolna od czasowych i geo-kulturowych barier, Pana intelektualna przenikliwość otwierająca nowe perspektywy badawcze, polifoniczność Pana talentu, znanstwo Wielkiej Literatury i arcydzieł sztuki filmowej oraz nadprzeciętna miłość do muzyki”.⁴

Chyba wszyscy z Pana doktorantów, a jest ich ponad pięćdziesięciu, mogą o Panu powiedzieć, że był, i jest, Pan dla nich nie tylko opiekunem naukowym, ale osobą bliską, przyjacielem, częścią życia. Potrafił Pan, jak podkreślają, jednocześnie maniackalnie korygować interpunkcję [stąd określenie Wielki Redaktor] i odkrywać przed nimi całe obszary wiedzy [a więc Wielki Inspirator]; a także cudownie, wręcz niesamowicie komentować prezentowane na zajęciach filmy, a podczas niektórych pokazów samemu czytać listę dialogową.

Dla innego z Pana doktorantów szokiem był kiedyś Pana wykład odsłaniający w pieśniach Aborygenów australijskich pierwotną koncepcję sztuki i filozofię świata.

Pojawia się pytanie: jak Pan osiągał takie efekty, co Pan robił? Okazało się, że Pan „nic właściwie nie robił. Nie pouczał, nie napominał, nie ustawiał, nie przymuszał. Nie krytykował, nie wywyższał się, nie nudził, nie utyskiwał. Nie miał za złe. Nie zapominał o zestrojeniu odcieni marynarki i spodni. Nie wchodził w ubłocnych butach na seminarium i w czyjeś życie. Nie kładł kawy na ławę. Nie mówił tego, co już zostało kiedyś powiedziane. Nie chodził utartymi ścieżkami. Nie pozwalał zleniwieć myślom i duchowi. Nie był obojętny. Wszystko, co dawał, było bezustanną inspiracją. Wszystko, co okazywał – to zrozumienie i czułość”.⁵

Inny cytat: „Ten styl prowadzenia zajęć, poczucie uczestnictwa w wyjątkowym spotkaniu, w którym możliwość formułowania myśli nie jest ograniczona żadną cenzurą, któremu nie towarzyszy żadne nega-

tywne napięcie, a jedynie intelektualna wolność i wzajemny szacunek po części opisuje fenomen Wiesława Juszcza – pedagoga”.⁶

Pana seminaria i wykłady dawały okazję do obcowania z nauką na najwyższym poziomie i otwierały przed uczestniczącymi w nich słuchaczami niecodzienne perspektywy intelektualne. Dla wielu pokoleń studentów, doktorantów, dla szerokich kręgów kolegów, współpracowników i wszystkich, którzy poszukiwali u Pana wsparcia czy rady, jest Pan autentycznym mistrzem i wzorem moralnym, osobą godną naśladowania, człowiekiem ujmującym swoją erudycją, ale także ogromną życzliwością i serdecznością.

Można by długo cytować wypowiedzi Pana uczniów i przyjaciół zamieszczone w księdze, niezwyklej w formie i treści, dedykowanej Panu z okazji Pana jubileuszu.

Gratulując Panu z okazji dzisiejszej pięknej uroczystości, pragnę przekazać Panu wyrazy najgłębszego szacunku i uznania dla Pana zaangażowania w rozwój polskiej i światowej nauki, w promocję Wydziału Historycznego i całego Uniwersytetu Warszawskiego.

Dziękuję Panu, Panie Profesorze, za wiedzę i mądrość, którą się Pan niesłychanie życzliwie i szczerze

dzieli. Życzę dużo zdrowia i sił do dalszych działań, kolejnych wspaniałych uczniów i nieustającej miłości otaczających Pana ludzi.

Przypisy

- ¹ W tekście wykorzystałam prywatne wypowiedzi prof. Andrzeja Pieńkosa, któremu bardzo serdecznie dziękuję, oraz innych Uczniów Pana Profesora Wiesława Juszcza zawarte w pracy *Jeden by wszystkich zgromadzić i w jasności związać. Profesorowi Wiesławowi Juszczaowi z okazji jubileuszu osiemdziesięciolecia – uczniowie*, Warszawa 2012.
- ² Marzena Guzowska, *Spotkanie*, [w:] *Jeden by wszystkich zgromadzić i w jasności związać...*, dz. cyt., s. 22.
- ³ Łukasz Kossowski, *Trafić w sedno. Kilka uwag o świadomości historycznej, mówiącej o pustce i Tinie Turner na tle tekstów profesora Wiesława Juszcza*, [w:] *Jeden by wszystkich zgromadzić i w jasności związać...*, dz. cyt., s. 97.
- ⁴ Irena Kossowska, *Portret podwójny, zwierciadlane odbicia i mistrzowie dawni*, [w:] *Jeden by wszystkich zgromadzić i w jasności związać...*, [w:] dz. cyt., s. 75.
- ⁵ Urszula Makowska, *Sen i cud*, [w:] *Jeden by wszystkich zgromadzić i w jasności związać...*, dz. cyt., s. 136.
- ⁶ Anna Melon-Regulska, *Podziękowanie*, [w:] *Jeden by wszystkich zgromadzić i w jasności związać...*, dz. cyt., s. 163.



Jeden, by wszystkich zgromadzić i w jasności związać

Profesorowi
WIESŁAWOWI
JUSZCZAKOWI
z okazji jubileuszu
osiemdziesięciolecia
UCZNIOWIE

Dr Urszula Makowska i Grzegorz Nadgrodkiewicz wręczają książkę pamiątkową dedykowaną prof. Wiesławowi Juszczaowi podczas uroczystości w Instytucie Sztuki PAN, 26 maja 2012. Obok strona tytułowa książki.

„Mowa źródłowa”: czym są rzeczy w swej ostatecznej istocie?

C

ałościowe zrecenzowanie dorobku naukowego Profesora Wiesława Juszcza jest dla recenzenta zarówno zaszczytnym, jak i wyjątkowo trudnym zadaniem. Jest to bowiem dorobek uczonego i pisarza oraz uniwersyteckiego pedagoga, który już w początkach swej kariery akademickiej zajął poczesne miejsce wśród luminary polskiej humanistyki; dorobek niezwykle bogaty, merytorycznie i formalnie różnorodny, łączący kompetencje profesjonalnego historyka i teoretyka sztuki z horyzontem doświadczeń i przemyśleń wytrawnego konesera i znawcy fenomenów kultury duchowej – badacza jej źródeł i odkrywcy jej warstw głębokich.

Profesor Juszcza od 1961 roku związał całe swoje zawodowe *curriculum vitae* z Polską Akademią Nauk oraz Uniwersytetem Warszawskim, którego był absolwentem, a od roku 1985 – wykładowcą. Na Wydziale Historycznym UW otrzymał dyplom magistra na podstawie pracy o Tryptyku bodzentyńskim (ed. w „Studiach Renesansowych” 1963, t. 3); w roku 1962 obronił na Wydziale Historycznym UW rozprawę doktorską poświęconą twórczości Witolda Wojtkiewicza, która, opublikowana pt. *Wojtkiewicz i nowa sztuka* przez PIW w roku 1965 (reed. w roku 2002), została uznana za pozycję przełomową na polu badań i interpretacji twórczości artystycznej okresu Młodej Polski. Do klasyki polskiej historii sztuki weszła, ceniona również przez literaturoznawców, opublikowana w roku 1977 (reed. w roku 2004) rozprawa habilitacyjna pt. *Malarstwo polskie: Modernizm*, a także kilkakrotnie wznawiana książka: *Postimpresjoniści* (1 wyd. 1965).

Początkowo, w 1985 roku, zatrudniony jako doцент (od roku 1989 profesor zwyczajny) w Instytucie Historii Sztuki UW prowadził do roku 2011 seminaRIA, wypromował około pięćdziesięciu doktorów; w latach 80. XX w. wykładał również w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim zagadnienia wybrane z historii filozofii sztuki. Był stażystą prestiżowego Courtauld Institute w Londynie. W roku 2010 został uhonorowany nagrodą polskiego PEN Clubu.

Pisarstwo profesora Wiesława Juszcza cechuje niebywała rozpiętość gatunkowa, przedmiotowa i te-

matyczna. Obok fachowych rozpraw poświęconych nowożytnej sztuce i jej teorii, opracowań serii antologii tekstów źródłowych do dziejów myśli o sztuce, studiów monograficznych i biografii artystów, tłumaczeń angielskiej literatury naukowej i literatury pięknej (m.in. Williama Blake’a, Karen Blixen, Thomasa S. Eliota, Tennessee Williama), opublikował powieść filozoficzną o książce Virginii Woolf zatytułowaną *Zasłona w rajskie ptaki*, a także cykle rozważań i esejów z pogranicza różnych dyscyplin: filologii starożytnej i kulturoznawstwa, historii kultury antycznej oraz filozofii religii, „apokryficznego dziennika” i medytacji, w której splatają się ze sobą „realności” różnego poziomu, proveniencji i prezentacji; rozważań „drażących”, nie bez stylistycznych zawiloci i labiryntów erudycyjnych, w których myśl przewodnia snuje się meandrami, by nagle odsłonić swój *cantus firmus* w postaci celnej sentencji, powracającego pytania, opisu „epifanicznej” wizji utrwalonej w artystycznej formie albo przywołanego z odległych dziejów „pramitu”, kultowego obrazu, symbolu bądź poetyckiej ekfrazy.

Taki charakter medytacji filozoficznej nad starożytnymi „początkami” kultury europejskiej ma rozpoczęty u progu trzeciego tysiąclecia cykl esejów poświęconych Persefonie, którego część pierwsza: *Realność bogów* ukazała się w roku 2002; część druga: *Archeologia mitu* w 2012 – obydwie nakładem krakowskiego wydawnictwa Aureus. Taki również – „niestandardowy” – charakter mają w większości studia i eseje zamieszczone w obszernej, znakomicie zredagowanej antologii pt. *Wędrówka do źródeł* (słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009), zawierającej m.in. teksty z wcześniejszych zbiorów: *Fakty i wyobrażenia* i *Fragmenty* oraz reprinty publikacji rozproszonych w różnych czasopi-smach.

„Nastrój umysłu” Wiesława Juszcza oraz „metodologię” uprawianej przez niego hermeneutyki – *auf dem Holzwege* – bodaj najlepiej opisuje on sam w przedmowie do *Realności bogów*: „pragnąc tylko przybliżyć się do granicy niepoznawalnego, musimy wzbudzić w sobie wiarę w sens błąkania się i błędzenia, co znaczy: poddać się zasadzie «nieobiektowości». Jedyną pewnością pozostaje pewność samego poszukiwania, a nie żadna pewność zdobycia pewności, którą inni uznać winni za niepodważalną. [...] Jeśli jest to jakieś «badanie», bardziej angażuje ono nasze własne doświadczenie egzystencjalne niż [...] siły potrzebnego penetrowania nagromadzonych przez wieki złożo- erudycji, które nam utrudniają lub uniemożliwiają postrzeganie samych nawet zarysów celu. Nie trzeba się zarzekać, jeśli cel ten podsuwa jakaś nieuchwytna nawet emocja. Jeżeli ścigana rzecz, niejasne przecucie kształtu rzeczy naprowadziło nas na szlak, którym chcemy podążać. Innych, jeśli mamy być szczerzy, winniśmy ostrzec tylko, że nasza zasada postępowania naznaczona jest w równym stopniu nadzieją, co rezy-

gnacją. Pragnieniem wzbudzonym przez ciekawość, chęcią trwania przy miejscach i rzeczach, bez względu na to, czy nas dopuszczają do siebie, czy pozostaną zamknięte. Przestroga i usprawiedliwienie, które chcę tu najprościej wypowiedzieć, powtarzając słowa Yeatsa: *tread softly, because you tread on my dreams*”.

Poza czytelnym (choćby w zacytowanym fragmencie) „powinowactwem z wyboru” kręgu myślowego Martina Heideggera, pisarstwo profesora Juszcza napędzane jest energią poszukiwań „granicznych” – penetrowania sfery niepoznawalności i niewyraźności, „połowiczności zmysłowego świata” i ukrytej „pneumy” świata ludzkiego; wypatrywania granic horyzontu, który „bierzemy za ostateczną granicę naszego widzenia, i istnienia tym samym”, a tymczasem „on się wciąż otwiera, jest bezkresny, nie ogranicza niczego” (por. esej *Obrazy*). A także dociekania i docierania do „źródeł” – w historii kultury, w dziejach myśli, w ludzkich „doświadczeniach egzystencjalnych” i przeczuciach religijnych, w artystycznej wizji – *ex silentio* – za sprawą sztuki interpretacji, która zdolna jest „przełamywać bariery milczenia” i drążąc istotę badanego dzieła, wydobywać z niej duchowy wizerunek twórcy, kulturowego *milieu*, epoki historycznej – „jak wizerunek muzyka z zapisu partytury” (por. tamże).

Hermeneutyka Wiesława Juszcza nastrojona jest na odkrywanie „archetypów”, które z pietyzmem analizuje – czy chodzi o znaczenie słów (zwłaszcza tak bogatych semantycznie jak w języku greckim czy łacińskim), czy o genotyp wyobraźniowy, mentalny, odzwierciedlony w metaforach poetyckich, tropach literackich lub

w ekfrizie, która „utrwała prymarne poznawanie świata w ten sposób [pozadyskursywny] «oswajanego»”. Nie jest to jednak hermeneutyka pogrążona w relatywizmie tak rozplenionego dzisiaj, na wskroś sekularnego „historycyzmu”, który niemal bez reszty zagubił „sens i smak transcendencji”, lecz hermeneutyka metafizyczna, powodowana, by użyć formuły Henryka Elzenberga, „intuscepcją” i „niepokojem o to, czym rzeczy są w swej ostatecznej istocie”. Perspektywę takiej właśnie metafizycznej hermeneutyki, jaką uprawia od lat ze znakomitym skutkiem Wiesław Juszcza, otwiera „mowa źródłowa” religijnego fenomenu i spokrewniony z nią język sztuki wysokiej.

Profesor Juszcza należy do grona badaczy i zarazem myślicieli wyjątkowo wrażliwych na uniwersalistyczne powołanie i ogólnoludzkie, intelektualne i moralne walory „nauk o duchu”. Jestem głęboko przekonana, że jego dzieło, zogniskowane wokół zagadnień dotyczących szeroko i niekonkunkturalnie rozumianej kultury w mnogości jej rozmaitych urzeczywistnień – etycznych i religijnych, artystycznych i literackich – oraz w jej aksjologicznie spójnej całości, wejdzie do kanonu wybitnych osiągnięć współczesnej humanistyki polskiej. Przeto nie mam wątpliwości, że w uznaniu dorobku i dokonań badawczych, ważnych nie tylko dla środowisk akademickich, ale też dla polskiej kultury umysłowej o szerszym zasięgu społecznym, Profesor Wiesław Juszcza zasługuje na wyróżnienie w postaci odnowionego doktoratu przez jego *Alma Mater* – Uniwersytet Warszawski.



Spotkanie z prof. Wiesławem Juszcziakiem po uroczystości w Sali Senatu UW, 3 kwietnia 2013.
Przemawia Rektor prof. Marcin Pałys. Fot. Mirosław Kaźmierczak/UW.

Wielki Mag i Egzegeta nauki polskiej

Ocena dorobku naukowego dokonywana przez ucznia wobec nadal powstającego i jakże wielostronnego dzieła Mistrza jest bardzo trudna. Oczywiście można wymieniać suche fakty biograficzne z bogatego dorobku badawczego Profesora Wiesława Juszcza, jednak przecież nie o streszczenie naukowego *curriculum vitae* tutaj chodzi. Mamy bowiem do czynienia z postacią wyjątkową, Wielkim Magiem i Egzegetą nauki polskiej, humanistą, dla którego coraz to nowe obszary poznania są nie tylko wyzwaniem, ale i formą istnienia. Właśnie istnienia, a nie życia, bowiem gdybym miał jednym zdaniem określić charakter prac Juszcza, to musiałbym je nazwać „dążeniem do istotności” świata i ludzi, w którym to dążeniu sztuka jest jednym z elementów, jakże istotnym, ale być może nie najważniejszym docierania do absolutystycznie pojmowanej Prawdy. Nie jest przypadkiem, że używam wielkich liter określając pryncypia, które powodują Jubilatem, bowiem odejście od jakże modnego współcześnie wszelkiej maści relatywizmu, by nie wspomnieć o demonach postpozytywistycznego historyzmu, cechuje wszystkie teksty Profesora, który zawsze przestrzegał nas przed nadmiernym uleganiem metodologicznym modom i nakłaniał do samodzielnego uprawiania nauki pojmowanej jako poznanie Claudelowskiej „rzeczywistości totalnej”, dla której nie są istotne genologiczne podziały i akademickie, wąskospecjalistyczne rozróżnienia badawcze.

Początki drogi naukowej Profesora Juszcza związane są z Polską Akademią Nauk i Uniwersytetem Warszawskim. Szczególnie ważna dla nie tylko rodzimej historii sztuki jest Jego praca doktorska obroniona w 1962 roku na Wydziale Historycznym UW, poświęcona twórczości Witolda Wojtkiewicza (opublikowana w 1965 roku przez PIW pt. *Wojtkiewicz i nowa sztuka*). To wtedy Wiesław Juszcza sformułował swoją nadal aktualną koncepcję symbolu w sztuce i wtedy też zostały zarysowane zreby Jego niezwykle konsekwentnej drogi badawczej polegającej na udowadnianiu, iż w sztuce istotne jest to, co niezmiennie i wiecznotrwałe, a nie to, co podlega chwilowym modom i fluktuacjom. W tym sensie w tle rozważań Profesora pojawiają się wątki neo-

platońskie i przeświadczenie, że świat przesycony jest cyrkulacją Ducha, bowiem elementy duchowe zawsze przewyższają i wyprzedzają w nim sferę materii. Widowym tego przykładem może być również sztuka pozornie odległa od motywacji spirytualnych taka jak na przykład malarstwo dziewiętnastowiecznych postimpresjonistów. Jednak i w tym malarstwie uważny badacz dostrzeże, że wyjście z tak zwanego impresjonistyczno-naturalistycznego impasu może prowadzić do powstania nowej sztuki, u której źródeł odnajdujemy „istotny element aktu twórczego, istotę prawdziwego autentycznego dzieła”, którą, za Kandinskim, charakteryzuje „element czysto artystyczny i wiecznotrwały, przenikający wszystkich ludzi, narody i czasy, widoczny w dziele każdego artysty, każdego narodu i każdej epoki i jako główny element sztuki nie znający miejsca ani czasu” (cytat za: W. Juszcza, *Postimpresjoniści*, 1975).

Dzieje sztuki i pośrednio historii sztuki jawią się tu jako próba rozpoznania nie tyle „sztuki nowej”, co uświadomienia nam niezmienności prawdziwej Sztuki. Sztuka w tym kontekście balansuje pomiędzy nowoczesnym autotelizmem i pozornie archaicznym, wybiegającym daleko poza sztukę sposobem rozpoznania istoty bytu. Spośród takich pojęć jak Piękno, Dobro i Prawda Juszcza, po pewnych wahaniach, wybiera Prawdę, a właściwie niemożność dotarcia do niej wynikającą z naszych egzystencjalnych ograniczeń. Jednak aby tak się stało, musiał przejść przez fascynację Formą pojmowaną nie jako opozycja do „treści”, lecz jako byt „doświadczany bezpośrednio”, bez pośrednictwa zmysłów. I tutaj wypada zacytować Jubilata, ponieważ wydaje się, że uwagi na temat formy poczynione w trakcie analizy powieści Virginii Woolf *Pani Dalloway* opublikowane w 1981 roku stanowią ideową podstawę Jego dalszej drogi badawczej, w trakcie której stopniowo porzucał tradycyjną historię sztuki, zmierzając w stronę refleksji filozoficzno-filologicznej i antropologiczno-religioznawczej. Odchodzimy bowiem od spraw *stricte* artystycznych – pojęcie „formy” nie jest ograniczone ani nie da się ograniczyć do samej sfery sztuki, chociaż „idziemy do sztuki” po formę, możemy ją odnajdywać, lub „nakładać na nasze doznawanie przyrody, ludzkiego życia w jego spontanicznych, surowych przejawach, żadnego z twórczością nie mających związku. Możemy ją odkrywać czy raczej być ku niej doprowadzanym przez niezmierzone. Ale tutaj rządzi bardziej przypadek niż prawo. W sztuce zaś – wiemy – forma jest celem. Celem nie zawsze osiąganym, ale celem zawsze, gdy myślimy o sztuce w przyznawanych jej – z jej istoty – przypisanych kategoriach absolutnych. Bo tylko tak: absolutystycznie sztukę tu pojmować chcemy i będziemy” (*Zasłona w rajskie ptaki*, 1981).

Uchylenie podziałów pomiędzy formą i treścią, tym, co jest subiektywne i obiektywne, zewnętrzne i wewnętrzne, materialne i duchowe prowadzi do tajemni-

czej krainy misteryjnej Prajedni, jednak za nim do niej dojdziemy, Wiesław Juszczak przeprowadzi nas przez pozornie bardziej dostępny region artystycznych i badawczych „faktów i wyobraźni” – taki tytuł nosi bowiem tom studiów Jubilata opublikowany w 1979 roku. Pamiętając o tym, że „historia chce faktów, a wyobraźnia fakty tworzy”, dostajemy kompendium wypowiedzi odnoszących się do sztuki XVIII i XIX wieku, których bohaterami są tak wybitni artyści jak Giambattista Piranesi, Robert Adam, William Blake, Jan Stanisławski, Jacek Malczewski czy Konstantin Ciurlionis, i w każdym przypadku mamy do czynienia z otwieraniem nowych obszarów interpretacyjnych, nieznanych dotąd rodzimej historii sztuki. W tej materii jest Wiesław Juszczak niekwestionowanym Mistrzem, podobnie jak jest mistrzem interpretacji podskórnych dążeń i ideowych uwarunkowań sztuki we wcześniej opublikowanym, słynnym studium poświęconym modernizmowi polskiemu (publikacja w tomie *Malarstwo polskie. Modernizm* w 1977 roku). Modernizm „działający się” na przełomie wieku XIX i XX to czas niezwykle fascynujący, epoka, w której sztuka polska po raz pierwszy być może zyskała poziom europejski, a poetyckość i „korespondencyjność” wszystkich ówczesnych działań artystycznych nie mogła nie zainteresować kogoś unikającego, tak w sztuce jak i w badaniach naukowych, wszelkich granic i nadmiernie racjonalnych podziałów. To również moment przełomowy kształtowania się dwudziestowiecznych dystynkcji stylowych obecnych w nurtach symbolistycznych i ekspresjonistycznych – stąd jakże interesująca koncepcja określenia początków ekspresjonizmu w naszym malarstwie, której znaczącym dowodem jest książka *Młody Weiss* (1979).

Sądząc z charakteru publikacji Juszczaka ukazujących się w latach późniejszych, w pewnym momencie Jego drogi naukowej doszło do radykalnego przełomu i odejścia od klasycznie pojmowanej, choć samodzielnie uprawianej historii sztuki w stronę studiów religioznawczo-filologicznych. Zarys tej nowej problematyki spotykamy w książce *Fragmety. Szkice z teorii i filozofii sztuki* (1995), jednak należy pamiętać, że wprawdzie zmieniały się tematy, ale filozoficzno-ideowy rdzeń badań Profesora nie ulegał aż tak radykalnej zmianie, ponieważ zawsze był on ufundowany na absolutystycznie pojmowanej formie istnienia sztuki i próbie docierania do również pozaartystycznej „rzeczywistości totalnej”. Fascynująca jest możliwość śledzenia tego, jak wytrawny historyk sztuki w coraz większym stopniu odchodzi od „szkiełka i oka”, którym i tak nigdy ostatecznie nie hołdował, w rejony tajemnicy, instynktu, tego, co pierwotne, żywiołowości działań ludzkich, spontanicznych popędów, owego „genetycznego podłoża”, którego naruszenie prowadzi do podważenia zarówno wartości dzieła, jak i autentyzmu, „podstawy i zasadności jego istnienia w ogóle”

(*Fragmety*). Wtedy też ujawnia się wyraźnie inny rys interpretacyjnego myślenia Jubilata, a mianowicie chęć wykazania, iż w pracy badawczej współczesnego humanisty mamy do czynienia z pierwiastkiem kreacyjnym, twórczym, oraz że treścią samej nazwy „sztuka” jest proces tworzenia, a nie jego wytwory, bowiem tworzenie niesie w sobie aspekty czystej duchowości – historia sztuki nie jest historią rzeczy. Profesor odchodzi też coraz dalej od popularnych na przełomie XX i XXI wieku sformułowań wskazujących na postmodernistyczną dowolność działań artystycznych i ich zanurzenie w świecie tak zwanej popkultury, sprzeciwia się absolutyzacji antropocentryzmu w sztuce oraz poglądom, że sztuka winna rodzić się ze sztuki. Powraca do tezy Martina Heideggera, iż piękno jest „sposobem zjawiania się prawdy”, przez co sztuka nie może być rozumiana li tylko jako subiektywna wypowiedź artysty, „domena niczym nie skrepowanej wolności twórczej [...], bo sztuka staje się obszarem istotnego, najgłębszego poznania rzeczywistości, rzeczywistości w sensie najbardziej totalnym” (*Fragmety*). Nie chodzi tu oczywiście o mnożenie cytatów, ale o wskazanie, że Wiesław Juszczak sytuuje siebie i swój warsztat interpretacyjny w radykalnej opozycji wobec obowiązujących obecnie sformułowań badawczych i krytycznych, dla których dowolność działań artystycznych, skrajny woluntaryzm i subiektywizm, pogarda dla *serio* i obiektywnej prawdy, spłyconie, przy jednoczesnie „wtórnej estetyzacji”, stanowią „maskulturowy” chleb powszedni. Wydaje się, że niemożność pogodzenia się ze współcześnie obowiązującymi kanonami oceny dzieła sztuki w świecie postmodernistycznej płynności kryteriów estetycznych i towarzyszących im wartościowań skłoniła Profesora do zerwania z historią sztuki i poświęcenia wielu lat pracy „realności” wprawdzie antycznych, ale jednak bogów. Już sam ten problem jest na tyle interesujący, iż może stanowić przedmiot wielu historycznych egzegez i religioznawczych roztrząsań. Myślenie o religii jest myśleniem o sferze *sacrum* i o tym, co zawsze fascynowało Juszczaka – granicy poznawalnego. Jednocześnie pozwala, ze względu na ogromny zakres tematyczny, na pewną swobodę działań badawczych, postawę, która nie wywołuje zarzutów „subiektywizmu” i sytuuje Badacza w pobliżu filozofii wolnej od pozytywistycznych ograniczeń, „zbliża się raczej do poezji i sztuki w ogólności niż do «nauki» pojmowanej na modłę nauk ścisłych” (*Pani na żurawiach. Część pierwsza. Realność bogów*, 2002). Przewodnikiem Profesora po świecie greckich bogów i archaicznych mitologii stał się od tego tomu Walter Friedrich Otto, jednak czytając *Panią na żurawiach* i kolejne dzieła poświęcone światom dawno minionym łatwo jest zauważyć, jak w pisarstwie Juszczaka Logos zaczyna dominować nad Imago podobnie jak refleksja ontologiczna zaczyna wypierać formuły *stricte* aksjologiczne.

To „był istotny, stojący poza rzeczami i ponad rzeczami”, który „przenika przez nie i uobecnia się, ogarnia obserwatora i cofając się, pociąga go za sobą” (*Pani na żurawiach*, cytowany przez Juszcza fragment z Gardiniego) wydaje się być punktem wyjścia i dojścia prezentowanych analiz starożytnych tekstów i uobecnionych w nich częściowo mitologii, a próba dotarcia do owego bytu nakazuje badaczowi daleko idącą pokorę i otwartość na fenomeny, z którymi pragnie mieć do czynienia. Historyk religii jest bowiem jednocześnie sam „przedmiotem” swojego dociekania, a owa otwartość pozwala mu na swobodne poruszanie się po ścieżkach, na których mit-kult-rytuał-sztuka spotykają się w swej pierwotnej, istniejącej poza podziałami genologicznymi i historycznymi postaci. Stąd być może zainteresowanie Profesora poetyką ekfrazą, której poświęcił rozległe, erudycyjne studium (*Ekfrazja poetycka w antycznej Grecji. Przykłady wybrane*, 2012), stąd też nieustanne drążenie i rozpatrywanie „archeologii mitu”, którego widowym dowodem są ostatnio opublikowane dwa tomy drugiej części *Pani na żurawiach* pod tym właśnie – *Archeologia mitu* – tytułem. Już same podtytuły rozdziałów: „Wprowadzenie albo O języku mitu”, „O filozofii Ziemi”, „Moce podziemnego świata”, „Teologiczne podstawy tragedii”, „Tragodumena”, „Źródła i postacie apokryfu”, „Imiona bogini” świadczą o charakterze tego dzieła będącego swoistym zwieńczeniem wieloletnich prac badawczych Profesora, który jednak w tej materii na pewno

nie powiedział ostatniego słowa, bowiem owa cudowna epoka poetyckiego Śnienia i metaforyczno-mitologicznej jedności wszelkich ludzkich i boskich działań są na tyle kuszące poznawczo i artystycznie, że niewątpliwie będą sprzyjać kolejnym tomom sagi o misteryjnych i chtonicznych źródłach sztuki oraz o języku jako „skamielinie poezji”.

Nie sposób w krótkim, syntetycznym tekście wskazać na wszystkie subtelności interpretacyjne zawarte w dziełach Jubilata, tym bardziej, że obok prac ściśle naukowych Jego *oeuvre* obejmuje serie antologii tekstów źródłowych do dziejów myśli o sztuce, tłumaczenia anglojęzycznej literatury związanej z historią sztuki i pięknej (m.in. Williama Blake’a, Karen Blixen, Thomasa S. Eliota, Tennessee Williamsa), „apokryficzny dziennik”, popularne studia monograficzne i biografie artystów. Wiesław Juszcza jest też Promotorem ponad pięćdziesięciu doktorów – w tym piszącego te słowa, dla którego czas związany z uczestnictwem w seminarium doktorskim prowadzonym przez Profesora w Instytucie Sztuki PAN był czasem wspinał się intelektualnej przygody i nawiązania wielu trwających do dzisiaj przyjaźni. Trudno jest mieć zatem jakiegokolwiek wątpliwości podczas oceny dokonań badawczych Profesora Wiesława Juszcza, Humanisty, ale przede wszystkim człowieka poszukującego Prawdy, Piękna i Dobra, który jak nikt inny zasługuje na wyróżnienie w postaci odnowienia doktoratu przez Uniwersytet Warszawski.



Spotkanie z prof. Wiesławem Juszcza po uroczystości w Sali Senatu UW, 3 kwietnia 2013. W pierwszym rzędzie od lewej: Adam Pomorski, prezes PEN Clubu, prof. Marek Mejer, prof. Jerzy Artysz, Pani Krystyna Kozłowska, Stefan Górski, prof. Piotr Skubiszewski, prof. Zbigniew Lewicki, prof. Stanisław Mossakowski, prof. Elżbieta Witkowska-Zaremba. Fot. Mirosław Kaźmierczak/UW.

Antropolog na ścieżkach świata sztuki i wartości

Profesor Wiesław Juszcak to jeden z polskich polihistorów, który ze swobodą i lekkością porusza się po szerokich obszarach humanistyki. Jak wiadomo, z pierwszego wykształcenia historyk sztuki, ma również kompetencje filozoficzne i filologiczne. Z jednej strony odnoszą się one do tradycji starożytnej Grecji, a z drugiej jest on tłumaczem tekstów naukowych oraz poezji i prozy angielskiej. W każdym z wymienionych zakresów ma niezwykle osiągnięcia. Nie zamyka się przy tym na współczesną mu rzeczywistość. Jest krytycznym obserwatorem sztuki i znawcą kina (szczególnie filmu japońskiego i skandynawskiego). Te rozległe pola zainteresowań i niecodzienne dokonania uhonorował w 2010 roku polski PEN Club. Profesor Wiesław Juszcak otrzymał nagrodę tego bardzo prestiżowego stowarzyszenia.

Od roku 1961 do dnia dzisiejszego zatrudniony jest w Instytucie Sztuki PAN. W latach 1962-63 odbył staż naukowy w Courtauld Institute w Londynie. Równoległe do pracy naukowej poświęcał się działalności dydaktycznej, został bowiem zatrudniony od 1985 roku jako docent, a następnie profesor w Instytucie Historii Sztuki UW. Wykłady, cieszące się wśród studentów wielkim powodzeniem, prowadził także jako profesor emerytowany aż do 2011 roku. Przez pewien czas był również wykładowcą w lubelskim KUL-u. Miarą Jego sukcesu dydaktycznego jest niewątpliwie pięćdziesięciu wypromowanych doktorów, bo przecież skąd by się oni wzięli, gdyby nie naukowa fascynacja osobą profesora...

Jego autorskie dzieła książkowe to piętnaście pozycji, do czego trzeba dodać tłumaczenia angielskojęzycznych prac naukowych (H. Honour, *Neoklasycyzm*; L. Nochlin, *Realizm*) i przekłady z literatury takich autorów jak W. Blake, T.S. Eliot, T. Williams i K. Blixen. Jego dorobek można uporządkować treściowo w trzy grupy tematyczne odnoszące się do historii sztuki, jej filozofii i teorii, a także problematyki kultury antycznej.

Chronologicznie rzecz ujmując, Wiesław Juszcak zaczynał od niezwykle cenionych przez historyków sztuki studiów o sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku. Jego rozprawy o Wojtkiewiczu (wznowiona w 2002), młodym Weissie i Stanisławskim należą dzisiaj do kanonu lektur nie tylko historyków sztuki. Już na podstawie wspomnianych prac można zauważyć ważną cechę jego twórczości. W swoich rozważaniach nie ograniczał się do samych artefaktów sztuki, zawsze wiele miejsca poświęcając ogólniejszym zagadnieniom stylów, tendencjom kulturowym i prądom filozoficznym. Bez takiego kontekstu, zarówno w wysokim stylu odbioru, jak i w potocznym, sztuka jako forma ekspresji, pozostawałaby jednowymiarowa lub niezrozumiała. Profesor Wiesław Juszcak, z kompetencją wykorzystując swoją ogromną wiedzę z zakresu filologii klasycznej, filozofii, etnologii, antropologii kulturowej, historii i literatury, mówi o dziełach ludzkiego ducha w sposób wielowymiarowy. Istota jego postawy jako interpretatora

polega na tym, że potrafi on twórcze zamiary i realizacje ze świata sztuki przenosić na metapoziomy świat wartości i idei. Widać to doskonale w innej znakomitej pracy poświęconej wszechstronnej syntezie polskiej sztuki modernistycznej, dopełnionej antologią tekstów i wzbogaconej ponadto biogramami twórców z epoki, co daje obraz ówczesnych postaw twórczych, pokazuje też dzieje percepcji dzieł i myśli (*Malarstwo polskie: Modernizm*, reedycja w 2004). Wspominając już tylko prace o Grottgerze (1957), Piranesim (1967), pracę o postimpresjonistach (1985), przypomnijmy niezwykle ciekawe rozważania teoretyczne w głośnych jego książkach *Zasłona w rajskie ptaki* (wznowiona w 2004), *Fakty i wyobrażenia* (1997), *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki* (1995), wreszcie wybór jego artykułów w zbiorze zatytułowanym *Wędrowka do źródeł* (2009 – podzielony na trzy części: *Historia – wyobrażenia – twórczenie*, *Wędrowka do źródeł*, *Obrazy*), oddaje, wspomniane już, trzy grupy podstawowych zainteresowań Profesora: teorią sztuki i procesem historycznym (część pierwsza), greckim antykiem, sztuką i mitem paleolitycznym (część druga), interpretacjami kultury i kulturowymi interpretacjami literatury (część trzecia). Teksty publikowane swego czasu w „Znaku”, „Kontekstach”, „Zeszytach Literackich”, „Kwartalniku Filmowym”, i najmłodszym czasopiśmie „Kronos”, dzięki zbiorowi *Wędrowka do źródeł* wróciły do intensywnego obiegu czytelniczego jako ważne treści polskiej humanistyki. Także wznowienia książkowe świadczą o trwałej aktualności jego przemyśleń i stwierdzeń.

Jednymi z najważniejszych są wielokrotnie wypowiedziane myśli o sztuce jako rzeczywistości nie należącej do świata kultury. Sztuka jest dla Wiesława Juszcaka przejawem tajemnicy podobnej do nieodgadnionej istoty życia, należy więc do prawd metafizycznych. Tezy te pojawiają się w licznych komentarzach i interpretacjach wybranych filozofów i artystów, którymi się zajmował. Doceniając wagę ikonosfery, uważa, że sztuka, rozumiana jako gra estetyczna, zamienia teorię sztuki w teorię recepcji. Z tego punktu widzenia sztuka popularna/masowa, również kontrkulturowa, to według profesora Juszcaka nazwy puste, ponieważ – jak powiada w in-

nym miejscu – humanistyka powinna być drogą poszukiwania absolutu.

Kulturze antycznej poświęcił swoje ostatnie wielkie przedsięwzięcie. Pracował nad nim sześć lat, osiągając wynik niezwykły. Otrzymaliśmy erudycyjne, transdyscyplinarne dzieło, pełne autorskich pomysłów odnoszących się do archaicznych źródeł religii i sztuki greckiej. *Pani na Żurawiach* to tytuł całości, składającej się z dwóch tomów. Tom pierwszy, zatytułowany *Realność bogów*, wprowadzający czytelnika dziennikiem apokryficznych w doświadczenie Grecji, jest w dalszej części niezwykle podróżą intelektualną, w której przewodnikiem jest Walter Friedrich Otto, niemiecki filolog klasyczny z przełomu XIX i XX wieku, pracujący na uniwersytetach we Frankfurcie nad Menem i Tybindze, autor dzieł takich jak *Bogowie Grecji*, *Grecka religia i mitologia*, *Dionizos*, a którego myśl w pewnym miejscu Wiesław Juszcak tak podsumowuje:

„Bo wszystko, w takim ujęciu, prowadzi do wniosku, że możliwe było kiedyś i możliwe jest wciąż (choć od współczesnego człowieka wymaga to wyjątkowego wysiłku i jakiegoś irracjonalnego «zwrotu»), przez usilne wsłuchiwanie się w «mowę postaci», empiryczne ogarnianie tego, co w końcu uznać musimy za absolutne w swoim istnieniu: empiryczne doświadczenie bóstwa [...]. Pytaliśmy o tematyczny zakres myśli Otta. Teraz można dać chyba bardziej wiążącą odpowiedź: nie jest to zakres węższy od dziedziny każdej gruntownej refleksji ontologicznej [...]: Myśl ta – wychodząc od zagadnień historycznoreligijnych – szybko przenosi się na obszar filozofii religii, która nie pozwala się zamknąć w tradycyjnie przyznawanych jej ramach i musi objąć rzeczywistość braną najszerszej. Bezgranicznie, totalnie, tak, jak się ona wyłania od strony religijnego wszystkiego, *co jest*, wszelkich przejawów istnienia. To stawia nam zarazem przed oczy prawdziwy zakres i zapoznaną zbyt często istotę tej dyscypliny, której Otto był jednym z najśmielszych i najbardziej konsekwentnych przedstawicieli”.

W tomie drugim zatytułowanym *Archeologia Mitu* autor rozważa kilka fundamentalnych kwestii: język mitu, chthoniczny charakter początków religii greckiej, pochodzenie bogów (bogowie bez objawienia), relacji, mitów plemiennych do starożytnych, mit a sztuka, tragedia grecka a mit heroiczny, bogowie i mity pierwsze. Ich istotę rozpoznaje, rozbudowując swoje wnioski wokół myśli wybitnych autorów (na przykład rozważania o języku mitu krążą wokół stwierdzeń Johna R.R. Tolkiena, problem kanoniczności i apokryficzności greckich wierzeń wymagał wciąż nowych lektur) i był pretekstem do przywołania dziesiątków innych ważnych dzieł. Jak powiada, jego narracja wymagała szerokich dygresji i okrażania problemów, a w rezultacie teksty mają charakter palimpsestowy, trzeba umieć je czytać.

Profesor przyjmuje przy tym wobec swoich potencjalnych czytelników postawę wymagającą od nich erudycji i zrozumienia swoistego przeświadczenia, które nazwał już rzeczony W.F. Otto, a do którego myśli wraca autor, zamykając swoistą klamrą całość swoich rozważań. Chodzi o rodzaj wzniosłości, jaka towarzyszy każdej twórczości, którą nazywa Wiesław Juszcak doświadczeniem *prafenomenu*: tłumaczy się on sam, i jednocześnie tłumaczy – powiedzmy w uproszczeniu – całość kultury religijnej, pozostając „przyczyną wszystkiego”.

Dzieło profesora Wiesława Juszcaka należy oceniać z kilku różnych punktów widzenia. Jednym z nich powinna być perspektywa antropologii kultury i moim podstawowym zamiarem jest taka właśnie ekspozycja. Pozostawiam więc na marginesie szczegółową ocenę jego dorobku historyka sztuki i osiągnięcia translatorskie. Tam, gdzie to konieczne, przywołuję poszczególne tezy, posiłkując się opiniami fachowców. Najbliższe antropologii są jego przekonania i tezy z teorii i filozofii sztuki, mitoznawstwa odnoszącego się do archaicznych form mitu, wiedzy o religii i z tego wyrastające interpretacje dzieł filmowych. Znajdujemy w nich intrygujące stwierdzenia aksjologiczne i estetyczne, a także wiele przemyśleń o języku i naturze mitu. O czym już wyżej była mowa.

Kluczem do zrozumienia całości jego rozważań są zaproponowane przez autora wspólne wykładnie odnoszące się do sztuki (w czym tkwi jej istota) mitu, religii, poszukujące w antyku ich pierwotnego sensu. Przedmiot studiów jest rozpatrywany w niezwykle szerokich kontekstach kultury archaicznej: poszukuje tam przede wszystkim sposobów rozumienia transcendencji i postaw wobec *sacrum* w religii, rytuałach i mitologii archaicznej Grecji. Bez głębokiej wiedzy z zakresu filologii klasycznej i świetnej znajomości filozofii Martina Heideggera oraz hermeneutyki jako istotnego sposobu przekładu kulturowego – a to przecież jest podstawowa działalność antropologiczna – nie byłoby możliwe jego niecodzienne dzieło. Liczne hermeneutyczne analizy omawiające rolę interpretacji w poznaniu mogą być dla antropologii wskazaniem, jak zasady tej metody aplikować do etnograficznych badań nad obcością. Proponują hermeneutyczną typologię symboli i zachowań religijnych, ale też uściślają pojęcie ontologii archaicznej oraz inne problemy odnoszące się do innego (obcego) sposobu przeżywania religii. Tym bardziej, że fenomen obcości nie poddaje się oglądowi na sposób, w jaki oglądamy dzisiaj rzeczy, obiekty lub ciekawostki. By rozpoznać obcość, trzeba było dokonać odpowiedniej refleksji i z tą świadomą refleksją dyskutować. Tak odczytuje profesor Wiesław Juszcak prace W.F. Otto o religii antycznych Greków.

Jak wiadomo, hermeneutyka jako sztuka rozumienia i przekładu dokonuje interpretacji poprzez koło hermeneutyczne, czyli poprzez wzajemnie powiązane



Malowidła z jaskini Chauveta. Fot. Jean Clottes, za: David S. Whitley, *Cave Paintings and the Human Spirit. The Origin of Creativity and Belief*, Nowy Jork 2009.

stadia analizy i rozumiejący wgląd w strukturalną wielowymiarowość analizowanego fenomenu. H.G. Gadamer powiada, że dokonuje się wówczas fuzja horyzontów interpretatora i przedmiotu interpretowanego w kontekście tradycji, jaka ciąży na jednym i drugim. Jeżeli tak jest, to hermeneutykę można uznać za właściwą miarę rzeczy dla zjawisk światopoglądowych i religijnych, a potwierdzają to rozważania profesora Juszcza. Hermeneutyka ma jeszcze i tę właściwość, że w trakcie analizy znosi podział na teksty wysokiego i niskiego obiegu. To z kolei pozwala dowieść, że takiego podziału nie było w kulturze archaicznej. Religijność przenikała wówczas całość życia.

Prace Profesora Wiesława Juszcza, pisane z metodologiczną perfekcją, stawiają sobie za cel odnowienie i rozwinięcie sensów przypisywanych kategoriom religii i mitu. Jego komentarze i interpretacje przypominają, że weberowska świadomość odczarowana, fundująca nowoczesność, stanowi punkt widzenia zewnętrzny wobec religii. Prace Wiesława Juszcza rekonstruują świat religii od wewnątrz, przejmują zatem tego świata roszczenia do prawdy, i jak współcześni fenomenologowie religii uznają nowoczesność za aporię samej historii religii. Religii, która wbrew stereotypowi, wcale nie jest przeciwieństwem wiedzy i sztuki, ale miejscem, gdzie one nieodróżnialnie łączą się z wiarą. Nierozróżnialność, gadamerowskie pojęcie estetyczne,

przeniesione w sferę religii, to podstawowa dyspozycja ontologiczna, umożliwiająca rozpoznanie więzi pomiędzy tym, co w dziele sztuki lub religijnym *artefactum* jest prezentowane, a co jest samą prezentacją. Ontologiczna nierozdzielność obrazu i tego, co obraz ów przedstawia, jest wcześniejsza od wszelkich refleksyjnych aktów jej potwierdzenia czy zanegowania. Kultury typu nowoczesnego (świadomość odczarowana) zazwyczaj osłabiają tę więź, co wyraża się w słabnięciu realizmu symbolu i w postępującej separacji sfer wiary i wiedzy. Jeszcze tylko kultury typu ludowego afirmują ową nierozróżnialność za pomocą wszystkich dostępnych sobie sposobów (słowo, obraz i pismo). W innych przypadkach wiara i sztuka zsuwa się na poziom społecznego sposobu odbioru, a to Profesora Wiesława Juszcza nie interesuje. To jest, także dla nas antropologów, ważne przesłanie.

W tak skonstruowanych pracach dokonał ważnej rzeczy, a mianowicie: pozostające w rozproszeniu cząstkowe tezy odnoszące się do początków religii antycznych i do tonących w takich samych mrokach czasu, form religijności pierwotnej, stwierdzanych już wcześniej przez etnografów, skonstruował ich systemowe uzasadnienie. Religie archaiczne (etnologiczne) zostały przedstawione ze względu na ich wewnętrzny sens światopoglądowy, reprezentowany przez postacie apokryfów, wierzeń, przeświadczeń, mitów i podań

ajtiologicznych. Autor pochyla się nad każdym takim przejawem kultury, a towarzyszy temu przekonanie, że wie on, jak rozpoznać istotę rzeczy. Rozprawiając nad formami religijności, przekonuje, że ujawniają się one w rzeczywistości w postaci fenomenów w każdym jej aspekcie, należy więc każdemu aspektowi (czas, miejsce, zmysły, części ciała, żywioły obrazy, rzeczy, wyobrażenia, byty) poświęcić odpowiednio wiele uwagi.

Pozostając w hermeneutycznym kole interpretacji, zagarnia coraz to nowe wylaniające się tematy i pojawiające się skojarzenia. Tłumaczenie zjawisk religijnych w takim kontekście, trochę poza współczesną semantyką i pragmatyką (poszukuje się wszak religijności archaicznej), jest hermeneutycznym pragnieniem odziorowania rzeczywistości w języku opisu tej rzeczywistości. Ponieważ uprzywilejowanie znaczenia nie jest tu funkcją kultury, lecz dane jest z konieczności, a wyraża się w micie, jest tym samym odczytywaniem wewnętrznej logiki mitu.

Umberto Eco powiada, że nieskończoność interpretacji i tajemnica jako gwarancja rozumienia jest konstrukcją intelektualną, w której aby uratować tekst, przemienić złudzenie sensu w świadomość, iż jest on nieskończony, czytelnik musi przyjąć, że każdy wers ukrywa jakąś tajemnicę, że słowa nie mówią, lecz nawiązują do zamaskowanego przeznaczenia. Tak spełnia się transcendencja, gdy ten mityczny obraz stanowi zwieńczenie rozważań o ontologii archaicznej.

Wiesław Juszczak w innej pracy (*Postimpresjonizm*) pisał: „Nie ma przy tym jednego symbolizmu, istnieją jego liczne odmiany: obiektywizujący czy poznawczy (to wyrażenie ma tutaj jakby jeszcze odcień naturalistycznych, symbolizm literacki, symbolizm ekspresyjny wreszcie – by wylczyć ważniejsze warianty. Co je łączy? Co pozwala w każdym z tych wypadków – tak odmiennych przecież – wciąż używać tego samego terminu, różnie tylko dookreślanego? Bardzo trudno w skrócie odpowiedzieć na te pytania. Zapewne najsilniejszą więź stwarza tu poszukiwanie tego, co duchowe, odsłanianie tego, co ukryte za lub pod materialną powłoką zjawisk – przy równoczesnym respektowaniu owej materialności. Sam człowiek, otaczający go ludzie i martwe przedmioty są dla symbolisty czymś mówiącym, tajemniczym, do końca nie poznawalnym. Cały świat przenika i rozświetla od wewnątrz pierwiastek duchowy. Sztuka przestaje naśladować rzeczywistość – stara się ją tłumaczyć, przybliżyć nas ku owej tajemnicy, ścigać nieuchwytną, a przez to rozwarstwia się, komplikuje, staje się trudna, wymaga coraz to aktywniejszego stosunku odbiorcy, który ma współrozumieć, współtworzyć pełniejszą wizję świata” (s. 19-20). To znowu antropologiczna wykładnia sprzed lat, a przecież stale dla nas aktualna.

Ekfrazja poetycka w antycznej Grecji to ostatnia, wydana w 2012 roku, znana mi praca Profesora Wiesława

Juszczaka. Autor podejmuje w niej kolejne wątki ważne dla jego sposobu myślenia, a cenne dla antropologii i humanistyki. Ekfrazja to jedna z kategorii analizy tekstowej pozwalającej Profesorowi zrozumienie czasów narodzin greckiego piśmiennictwa i sztuki. To próba dotarcia do archaicznej mowy pierwszej, do źródeł sztuki, do obszarów, gdzie łączy się ona z religią. W mitach greckich, powiada Wiesław Juszczak, nawet dla bogów tworzenie było rzeczą niebezpieczną, związaną z podstępem, oszustwem, ale też wydobywaniem nadludzkiej mocy.

Czym zasłużył się Profesor Wiesław Juszczak polskiej antropologii kulturowej? Zwrócił uwagę i przypomniał, że antropologia, u swoich początków, odziedziczyła przedmiot badań i presupozycje po filozofii nowożytnej i filologii klasycznej. Nawiązuje tym samym do europejskiej (kontynentalnej) i angielskiej tradycji. Wszak etnologia, mitoznawstwo, wiedza o religii zaczęły się w XIX wieku od zainteresowań kulturą antyczną. Nie można więc pominąć w dziejach antropologii angielskich etnologów filologii klasycznej. Dochodzą do tego niemieccy badacze, filozofowie i filologowie. Profesor Wiesław Juszczak przywrócił nauce postać Waltera F. Otto i jego wizję Grecji archaicznej, którą w swoim czasie uznano za pomysł postromantyczny. Otto stał się już bohaterem literackim (J. Parandowski), a jako badacza starożytności „odkrył” go na nowo Wiesław Juszczak.

Antropologia kulturowa nie bez przyczyny uchodzi za naukę pogranicza, nie dziwi więc, że czasopismo „Konteksty” jej poświęcone (także etnografii i sztuce) zaprasza jako autora i współpracownika Profesora Juszczaka. Podejmuje tu tematy i wątki łączące różne dyscypliny wiedzy, wzbogaca i sugeruje redakcji drogi analizy, podkreśla oryginalne punkty widzenia w odniesieniu do sztuki, twórczości, religii, mitów archaicznych z jednej strony, ale też równie cenne są jego analizy przejawów kultury współczesnej, na przykład filmu. Dyskusje z Profesorem przerażają się w swoiste ekspertyzy kulturowe sytuacji sztuki i świata wartości. Wszystko to sprawia, że jest postacią integrującą środowiska humanistyczne. Za budowanie intelektualnych pomostów pomiędzy dyscyplinami należy mu się szacunek i wdzięczność jako mistrzowi, którym pozostaje w najlepszym znaczeniu tego słowa.

Słowo o micie

Przez wiele ostatnich lat moją uwagę zajmowała zagadka, lub raczej tajemnica mitu. Na różne sposoby: inaczej kiedy studiowałem twórczość Blake'a, inaczej gdy przez kilka semestrów prowadziłem wykład z teorii ornamentu, i jakby od nowa, kiedy próbowałem uporać się z samym językiem mitu.

Patrząc na to teraz, zdaję sobie sprawę, że towarzyszyło temu ciągle cofanie się w czasie. I że kuszenie coraz odleglejszej przeszłości nasilało się pod wpływem rozmaitych bodźców, w których odkrywaniu czy zjawianiu się jest może jakaś konsekwencja.

Chciałbym możliwie najkrócej przedstawić parę spośród tych źródeł (by tak je nazwać), powodujących zmiany w ujmowaniu tego tematu, ograniczając się przede wszystkim do przytoczeń, nad którymi namysł, ich interpretacja, może się rozwinąć w obszerniejszą całość.

Niespełna trzy lata temu ukazała się u nas fundamentalna praca Maryli Falk, wybitnej polskiej uczoney, wydana w Rzymie w 1939 roku: *Il mito psicologico nell'India antica*. Analizując w niej wedyjskie głównie teksty, autorka dowodzi, że – w przeciwieństwie do Grecji – „starożytne Indie pozostały kolebką myśli mitycznej. [...] W upaniszadowych dialogach mit nie jest, jak w znacznej większości dialogów platońskich, strojną szatą myśli; jest samą jej esencją. Tutaj myśl rodzi się z mitu, jest jego organiczną pochodną i operuje, miast pojęciami, bytami mitycznymi. [...] W swej fazie dziecięcej myśl zbiorowa – podobnie jak nadal, aż do dziś, myśl pojedynczego dziecka – nie przeciąga wyraźnej granicy między sobą a światem dookołnym”. Ale „wraz z okrzepnięciem refleksyjnej samoświadomości owa pierwotna wizja mityczna zanika bezpowrotnie”. A wśród wielu jej przemian, jak można zauważyć – dodam – jedną z głównych jest powstawanie narracji mitycznych, które bierzemy za mit i nazywamy powszechnie tym słowem. Jeśli jednak pojmować go, w owej formie początkowej, jako „materię pierwotną” albo „sens” totalnej rzeczywistości, zrozumiałe stanie się inne jeszcze stwierdzenie Maryli Falk: „Początków wszechświata szuka się w sercu”. Bo dla człowieka, nawet tego, który przekracza stan dziecięctwa, mit ma swe źródło w objawieniu, w *śruti*, do którego droga prowadzi przez praktyki medytacyjne, negując wszelki racjonalizm, podobnie jak – sięgający prawie naszych czasów – *l'ordre du coeur* Pascala, „porządek” lub „logika serca”, która zapewnia poznanie tego, co nadprzyrodzone, lub co w znaczeniu pierwotnym „mityczne” właśnie, co odczuwane jeszcze przed wszelkim rozumieniem. To, co się odsłania szczególnie w planie poetyckim każdej epoki.

Mit w swych najpierwszych stadiach to czysto emocjonalne ogarnianie świata. Takie, o jakim Rilke mówi w ósmej *Elegii duńskiej*, budząc nostalgię za niewinnym spojrzeniem, utraconym przez dojrzałego, wyzutego z dzieciństwa człowieka, który widzi siebie *wobec tego*, co się przed nim otwiera (lub nie może się już otworzyć), a nie w tym, co *das Offene*, „Otwarte” tylko dla istot,

które nazywa „stworzeniami” (*die Kreaturen*). Człowiek nie widzi tego, *das im Tiergesicht so tief ist*: „co jest tak głębokie w spojrzeniu zwierzęcia”, a nadto „wolne od śmierci”: *frei von Tod*. Bo w tym najpierwszym widzeniu materia mitu, „sieć mitu” chwytająca Jedno, przeżywane jako epifania sensu rzeczywistości stworzonej, to ciągły strumień niezniszczalnego życia, w którym śmierć stanowi tylko zmianę postaci (*Gestalt*) jego trwania.

Do tego, co powiedzieliśmy, dodać trzeba, że taki kierunek myślenia o micie podważa, w inny jeszcze sposób, wspomniane pojmowanie go niby opowieści, definiowanej jako rzecz tworzona przez przodków i przekazywana potomnym. Kiedy z owej danej – w objawieniu lub w inny jakiś sposób – „materii” (wróćmy do tego metaforycznego określenia) kształtuje się wywód, mit staje się baśnią albo legendą ograniczaną już przez ludzkie myślenie. Przestaje też być tym, czym jest w kulturach najstarszych: przestaje być Wielkim Snem.

Dwa lata temu pojawiło się jeszcze jedno dzieło, które przypomniało i to ujmowanie mitu: filmowy dokument Wenera Herzoga *Cave of Forgotten Dreams*, gdzie został ukazany najstarszy ze znanych dotychczas zespół malowideł i rytów naskalnych, datowanych na trzydzieste drugie tysiąclecie, w grocie zwanej Jaskinią Chauveta. Może nie wszyscy dostrzegli, że reżyser nawiązał chyba tym tytułem do swego wcześniejszego o dwadzieścia sześć lat filmu: *Wo die grünen Ameisen träumen*, którego akcja toczy się wśród aborygenów Australii. „Sen” w obu obrazach zdaje się być dla Herzoga terminem podobnie „datującym” dwie te kultury, bo przed zetknięciem się z europejską, jeszcze niemal do początków dwudziestego wieku, australijska trwała w stadium górnego paleolitu.

Jednym z podstawowych słów oznaczających mit w języku Aruntów – plemienia zamieszkującego centralne obszary kontynentu – było słowo *atrjira* lub częściej używane w literaturze *alchera*: „sen” (albo „niebo”) „sfera *sacrum*”, a stąd okres czasu mitycznego, *illud tempus*, nosił nazwę *Alcheringa*, epoki formowania kosmosu przez nadludzkich przodków, którzy po ukończeniu swego dzieła zesłi pod ziemię. Dwaj najwybitniejsi badacze tego obszaru, Francis Gillen i Baldwin Spencer, oddawa-

li tę nazwę przez *Time of Dreaming*, lub *Dream-time*: „czas Śnienia” albo „Snu”. Był to okres sprzed pojawienia się człowieka, okres rzeczywistości czysto mitycznej, absolutnej rzeczywistości, którą podtrzymują nadal wierzenia i z oddali przywołują obrzędy. Taka koncepcja mitu, poprzez złączenie czy utożsamienie go ze snem, przybliża go do obrazów bardziej niż do narracji, chociaż generuje pośrednio treść rytuałów i ogromne złożone teksty przekazywane w świętych pieśniach i opowieściach.

Wydaje się jednak, że w myśleniu o micie sen wciąż jeszcze nie został dostatecznie uwzględniony jako czynnik odkrywający tu wiele nowych aspektów.

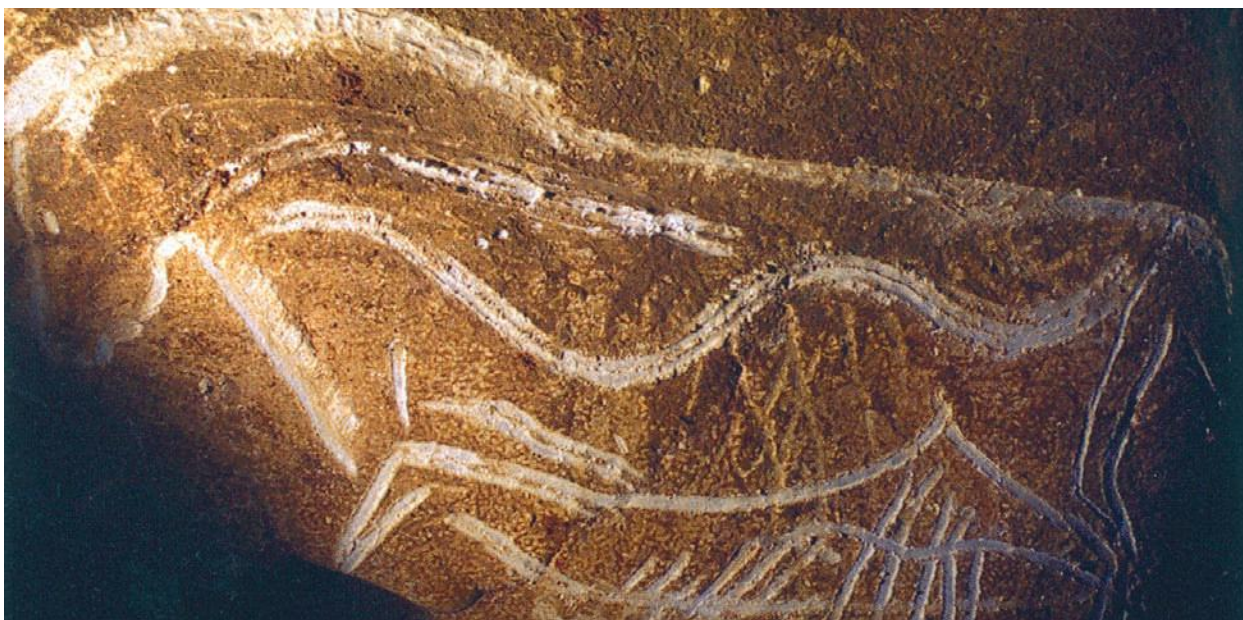
W związku z malarstwem paleolitycznym, mitycznemu obrazowaniu poświęcił wiele ważnych uwag Thomas Merton, choć rzadko się o tym wspomina. A pisał on między innymi: „Malarze jaskiniowi nie zajmowali się kompozycją ani «pięknem», ale interesowała ich natychmiastowość bezpośredniej wizji. Bizon, w ich wykonaniu, to [...] obecność unikalnej i charakterystycznej siły żywotnej, ucieleśnionej w tym zwierzęciu [...], dynamiczna siła, witalność, realizowanie się życia *in actu*, coś, co zabłyśnie na jeden ułamek sekundy, daje się zobaczyć, a nie jest dostępne dla zwykłej refleksji”. Jest w tym zawarte „czyste widzenie”. Coś, co dawało też „wyraz bezpośredniej świadomości, na jaką dziś nie jesteśmy w stanie się zdobyć. Co było przede wszystkim hołdem oddanym teźże świadomości oraz *całkowitemu* obcowaniu z przyrodą i z życiem”. Tu znów powraca echem elegia Rilkego.

Merton był wielkim myślicielem i mistykiem. I był poza tym poetą. A poeci wszystkich czasów – powtórzmy – oczywiście ci najbardziej otwarci na tajemnice istnienia i świata, rekreowali w swych utworach literackich, malarskich, muzycznych – pośrednio lub wprost – żywioł pierwszej „zasady” czy formy mitu.

By na koniec przywołać tu jeszcze jeden przykład, czynili to nawet tak, jak uczynił Pasolini w monologu otwierającym jedno z jego arcydzieł, *Medegę*, gdzie do młodego Jazona mówi wychowujący go boski centaur, Chejron, uosobienie nadludzkiej mądrości, który – jak by to ujął Eliade – wprowadza go w arkana archaicznej ontologii:

„Wszystko jest święte... wszystko jest święte...! Nie ma nic naturalnego w naturze, mój chłopcze. Zapamiętaj to sobie. Kiedy natura wyda ci się naturalna, wszystko się skończy. I zaczniesz się coś innego. Żegnaj niebo! Żegnaj morze... Jakie piękne niebo! Bliskie... szczęśliwe... Czy nie wydaje ci się, że nawet najdrobniejsza rzecz nie jest naturalna? Że należy do Boga? I morze też? Spójrz za siebie. Co widzisz? Czy coś naturalnego? Nie! To, co widzisz za plecami, to tylko zjawy... Z obłokami odbijającymi się w nieruchomej ciężkiej wodzie, o trzeciej po południu. Spójrz na tę ciemną smugę na morzu... błyszczącą i żarżowioną jak oliwa... Na cienie drzew i trzciny. Gdziekolwiek spojrzysz, kryje się Bóg. Jeśli go nie ma, pozostawił ślady swej świętej obecności: ciszę, zapach trawy, chłód świeżej wody. Tak, wszystko jest święte... Myślisz może, że poza tym, że jestem kłamcą, jestem też zanadto poetycki. Ale dla starożytnego człowieka mity i rytuały są doświadczeniem uchwytym, realnym, należącym do jego cielesnej nawet, codziennej egzystencji. Rzeczywistość jest dla niego całkowicie doskonałą jednością, a czego doznaje na widok letniego nieba, na przykład, jest równe najwewnętrzniejszym, osobistym doświadczeniom współczesnego człowieka...

Zawędrujesz do dalekich krajów za morzem. Doświadczysz na świecie rzeczy, które my możemy sobie tylko wyobrazić. Życie tam jest bardzo realne. Bo realne jest tylko to, co mityczne. I na odwrót. Tak jest, jak nam oznajmia nasz boski rozum”.



Malowidła z jaskini Chauveta. Fot. Jean Clottes, za: David S. Whitley, *Cave Paintings and the Human Spirit. The Origin of Creativity and Belief*, Nowy Jork 2009.

Tylko nie całkiem od rzeczy wydaje się myśl, że odkrycie jaskini Chauveta w dolinie Rodanu na południu Francji dokonało się w zasadzie tylko po to, by Werner Herzog mógł nakręcić tam swój film. Żadnego bodaj z wiernych i towarzyszących mu przez lata entuzjastów jego kina nie zdziwiło ani zainteresowanie reżysera tym prawdziwie epokowym odkryciem, ani – tym bardziej – planowany przezeń film w podziemnej scenerii jaskini. Przeciwnie: oglądając już pierwsze zrealizowane w jaskini Chauveta kadry, mamy niezmierną pewność, że Herzog wraz ze swymi kamerami zdaje się tam jak najbardziej na miejscu. Jak wiadomo, jedną z naczelnych zasad jego filmowego myślenia było – i wciąż jest! – „sięgać, gdzie wzrok nie sięga”, czyli zjawiać się z kamerą w miejscach pozostających na granicach ludzkiej ekumeny. Jeśli tak pojmować główny zamysł jego sztuki, to realia niedostępnej przez ponad trzydzieści tysięcy lat paleolitycznej jaskini wypełniają ten postulat z nawiązką. I to całkiem dosłownie – niemal bezpośrednio po odkryciu jaskinia została całkowicie wyłączona z publicznego obiegu. W jaskini Chauveta Herzog raz jeszcze znalazł się oko w oko z przestrzenią g r a n i c z n ą, i to w kilku znaczeniach tego słowa naraz. Przekroczył kolejną granicę przestrzenną (do pustyni, lasu tropikalnego, pól lodowych, oceanu – znanych z poprzednich jego dokumentów – dopisał tym razem skalne podziemia), dotarł do granic sztuki, a może i do granic człowieczeństwa. Można by rzec, pół żartem, że antropologiczne myślenie Herzoga znalazło się w jaskini Chauveta w sytuacji doskonałej „homologii strukturalnej”. Nikt oprócz Herzoga nie mógł wejść z kamerą do tej jaskini i nikt inny nie mógł z dostępnych obrazów zbudować takiej jak on filmowej konstrukcji.

Zrealizowanie *Jaskini zapomnianych snów* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010) stało się możliwe dzięki przypadkowemu odkryciu dokonanemu w departamencie Ardèche, nieopodal rzeki o tej samej nazwie i rozpiętego nad nią sławnego wapiennego Pont d'Arc. 18 grudnia 1994 roku trójka speleologów pod kierunkiem Jean-Marie Chauveta, od którego nazwiska nazwano jaskinię (w wyprawie uczestniczyli też Eliette Brunel-Deschamps i Christian Hillaire) odkryła otwór w skale, który – jak się okazało – prowadził do wnętrza wielokomorowej jaskini o długości około 400 metrów. Jaskinia w wielu miejscach pokryta była rysunkami i obrazami, co charakterystyczne dla malarstwa naskalnego: głównie przedstawieniami zwierząt. Pośród jaskiniowej fauny znalazły się: konie, bizona, nosorożce włochate, lwy bezgrzywe, mamuty, niedźwiedzie jaskiniowe, żubry, pantery, śladowo pojawiły się na ścianach obrazy: owada, motyla, ptaka w locie. Na ścianach znaleziono także odbicia ludzkich dłoni, liczne niezidentyfikowane linie i kropki. Jedno z zagadkowych malowideł przedstawia kobietę (od pasa w dół)

Duch na skale. Herzoga podróż do źródeł

Dla Profesora
Wiesława Juszcaka

w splocie z głową bizona. We wnętrzu jaskini pozostały też liczne skamieliny, ślady po wygasłych ogniskach i kości wymarłych zwierząt (ze szczególnie eksponowaną czaszką niedźwiedzia). Obrazy naskalne zachowane były w idealnym stanie. Specyficzny mikroklimat i brak dostępu powietrza znakomicie zakonserwował (podobnie jak w grotach Lascaux) intensywność kolorów i wyrazistość konturów jaskiniowych rysunków. Ustalenie dokładniej daty ich powstania było problemem i zmieniało się w czasie. Opierając się na metodzie radiowęglowej przyjmuje się obecnie, że malowidła pochodzą z okresu datowanego na 32-30 tysięcy lat wstecz, są więc artefaktami zaliczanymi do kultury oryńskiackiej (nieduża część śladów należy do młodszej – kultury graweckiej).

Odkrycie to zelektryzowało archeologów, szczególnie tych, którzy specjalizowali się w naskalnej sztuce paleolitycznej, oznaczało bowiem, że obrazy z jaskini Chauveta są o kilkanaście tysięcy lat starsze od najbardziej znanych malowideł z obszaru franko-kantabryjskiego (jaskinie w Lascaux i Altamirze). Jaskinia Chauveta nie dość, że była najstarszą ze znanych jaskiń pokrytych rysunkami, to w dodatku obfitowała w niespotykaną ilość malowideł odznaczających się nadzwyczajną artystyczną jakością (m.in. znakomicie oddane wrażenie ruchu). To wszystko sprawiło, że przypadkowe odkrycie francuskich speleologów stało się najbardziej doniosłym wydarzeniem w archeologii ostatnich lat. Jak pisze David S. Whitley, jeden z największych autorytetów w dziedzinie sztuki naskalnej: „Nie jest tak, że sztuka z jaskini Chauveta po prostu dorównuje najwspanialszym przykładom paleolitycznym. Była, ze znaczącą różnicą, najstarszą jaskinią sztuki na świecie, a także dramatycznie zadawała kłam wszelkim przekonaniom, wedle których nasze ludzkie zdolności artystyczne ewoluowały w czasie, od form prostych do złożonych. Kiedy sztuka pojawiła się po raz pierwszy, pojawiła się od razu w całej pełni, w technicznie i estetycznie wyrafinowanym kształcie”.¹ To stwierdzenie wyznacza też skalę wyzwania (intelektualnego i duchowego) przed którym stanęli badacze zajmujący się jaskinią Chauveta. Jej fenomen wykraczał



Malowidła z jaskini Chauveta. Fot. Jean Clottes, za: David S. Whitley, *Cave Paintings and the Human Spirit. The Origin of Creativity and Belief*, Nowy Jork 2009.

bowiem znacznie poza zainteresowania czysto archeologiczne. Do problemów natury technicznej, które zwyczajowo związane są z każdym odkryciem w dziedzinie archeologii (inwentaryzacja danych, konserwacja śladów, analiza i interpretacja znaczeń) doszła pewna nadwyżka pytań i problemów, wychodzących już poza rutynowe czynności badawcze. I nie chodzi tylko o – dzielące archeologów – kwestie natury estetycznej.² Określmy je na razie z rozmysłem ogólnie: to są pytania o *arché*, o rzeczy pierwsze; o początki sztuki, ale i początki tego, co znaczy być człowiekiem.

Dobrze uświadomić sobie, że obrazy z jaskini Chauveta, choć najstarsze z dotychczas odkrytych, to tylko jedno z ogniw ogromnej sieci stanowisk sztuki paleolitycznej. Rozpiętość w czasie i różnorodność poszczególnych stanowisk sprawia, że tak trudno o jedną spójną wykładnię malowideł znajdujących w jaskiniach. Jak piszą badacze sztuki naskalnej Jean Clottes (kierujący od początku pracami archeologicznymi w jaskini Chauveta) i David Lewis-Williams: „Od początków sztuki w okresie oryński aż do ostatniego zlodowacenia ludzie paleolitu tworzyli w głębokich jaskiniach i schroniskach, stosując te same podstawowe techniki malarskie i rytownicze i te same na ogół konwencje, przedstawiając mniej więcej te same zwierzęta, przede wszystkim wielkie roślinożerne, głównie konie i bizona. [...] Paleolityczna sztuka naścienna występuje w całej

Europie, od Andaluzji aż po Ural, i rozwijała się przez dwadzieścia pięć tysięcy lat, czyli ponaddwunastokrotnie dłużej niż czas trwania chrześcijaństwa. Ogniwa tego łańcucha, łączącego odległości i okresy tak olbrzymie, są względnie nieliczne. Obecnie znamy około 350 stanowisk. Odpowiada to jednemu stanowisku na trzy-cztery pokolenia w skali Europy. To oczywiste, że aby tradycje mogły być przekazywane, rzeczywista liczba musiała być znacznie większa. Musiały istnieć tysiące stanowisk, które się nie zachowały albo nie zostały jeszcze odkryte. Tak znaczne luki tłumaczą to, że każde wielkie odkrycie (groty Cosquera i Chauveta) przynosi nowe wyjaśnienia, które zmieniają nasze pojęcia o takim czy innym aspekcie tej sztuki. Nawet po stuleciu odkryć i badań jesteśmy wciąż dalecy od zrozumienia wszystkiego!”³ Słowa wybitnych archeologów odsłaniają z jednej strony przepastną skalę czasową sztuki paleolitycznej, uświadamiając nam, z jak ogromnym i zróżnicowanym wewnątrz materiałem mamy do czynienia, z drugiej obnażają brutalnie skalę naszej niewiedzy jeśli idzie o interpretację malowideł naskalnych. Ta ostatnia bierze się z domniemania o dużej ilości luk (braków empirycznych) w naszej dotychczasowej wiedzy, ale także z przekonania o wielkim skomplikowaniu znaczeniowym wizerunków naskalnych i równie wielu możliwościach ich interpretacji. Dopiero umieszczając rysunki z jaskini Chauveta na

tak szerokim tle pojąć możemy wielkość i doniosłość odkrycia malowideł pokrywających jej ściany. Także i wtedy dopiero supozycje filmowe samego Herzoga ustawić będzie można we właściwej skali.

2.

Otóż właśnie, może najważniejsze pytanie, jakie pojawia się już na samym początku lektury *Jaskini zapomnianych snów* brzmi: c z y m w istocie jest film Herzoga? Nie – o c z y m jest (bo to mniej więcej wiadomo), ale właśnie: czym on jest jako forma wizualnego przekazu. Zanim spróbujemy odpowiedzieć na to – wcale nie proste – pytanie, posłuchajmy samego reżysera, który odsłonił niektóre kulisy swojego filmowego projektu odpowiadając na pytania Zacha Zoricha z pisma „Archeology”.

W wielu filozoficznych komentarzach do *Jaskini zapomnianych snów* niemal obowiązkowo wspomina się o kłopotach natury technicznej, które były udziałem Herzoga i jego zaledwie trzyosobowej ekipy. Podejrzenie często mówi się (jak gdyby w poczuciu interpretacyjnej bezradności) o wyjątkowej logistyce całej misji i o ogromnej skali trudności, która towarzyszyła filmowaniu. Kamerzyści mogli poruszać się tylko po wąskiej kładce (co sprawiało ogromne trudności w związku z użyciem kamer 3D), filmowanie odbywało się w półmroku, nie można było używać nazbyt intensywnego światła, na wyposażeniu ekipy były tylko trzy panele świetlne małej mocy. Trudności potęgowały się znacznie, jako że reżyser otrzymał pozwolenie na filmowanie jaskini tylko na 7 dni, przez zaledwie 4 godziny dziennie. W dodatku poziom dwutlenku węgla w niektórych miejscach podnosił się do poziomu stężenia niebezpiecznego dla ludzi, utrudniając znacznie pracę. Itd., itd.

To wszystko, oczywiście, prawda, ale podkreślając i wybijając na plan pierwszy jedynie wymiar techniczny „dokumentu” Herzoga, zakłóca się solidnie jego proporcje, a co ważniejsze: przesłania się to, co w filmie najistotniejsze. A więc to, co sytuuje się ponad, poza i obok wymiaru technicznego całego filmowego przedsięwzięcia. To, do czego skomplikowane techniczne urządzenie zostało tak naprawdę powołane. Na pytanie, czy te ograniczenia wpłynęły jakoś znacząco na treść opowiadanej historii, Herzog odpowiada:

„Nie, byłem w stanie opowiedzieć wszystko to, co zamierzałem opowiedzieć, ale musieliśmy być całkowicie skupieni, bardzo szybcy i bardzo profesjonalni. Często jestem pytany, co czułem, przebywając we wnętrzu jaskini? Czy dotykało mnie to w sposób przypominający doświadczenie religijne? Nie, najpierw i przede wszystkim to był profesjonalizm. Ale były momenty, kiedy ekipa wychodziła, a ja zostawałem tam na pięć minut, chociaż w zasadzie nie planowałem tego wcześniej. Jednakże robiłem to, a strażnicy wiedzieli, że nie przyjdzie mi do głowy nic głupiego. Tak więc stałem tam w milczeniu i patrzyłem. [...] To naprawdę przejmowało grozą [awesome⁴], było całkowicie przejmujące”.⁵

Niezwykle ciekawe w kontekście uwag dalej podejmowanych są komentarze Herzoga na temat możliwości medium filmowego, tego, że tak znakomicie potrafi ono wprowadzić widza w „realną” przestrzeń jaskini Chauveta:

„Rozmawialiśmy wiele o ciszy panującej w jaskini. Kiedy wciągasz powietrze do płuc, możesz naprawdę usłyszeć bicie swojego serca. Powiedziałem do Jeana Clottes, że musimy to mieć w filmie, nawet gdyby to miało być zainscenizowane czy przewidziane scenariuszem. Ale, oczywiście, to nie jest fałszywka. To jest dokładnie to, czego doświadczasz, będąc tam. Robiąc ten film, zwracaliśmy uwagę na detale, na dźwięk, na muzykę. Na to, co jest prawdziwą esencją sztuki filmowej. To kierowanie przepływem wyobraźni widza, by obudzić jego imaginację, by uwrażliwić go na dźwięk, by uwrażliwić go na obrazowanie, by uwrażliwić go na życie – najogólniej rzecz ujmując. Kino działa bardzo, bardzo ostrożnie, i bardzo metodycznie. I dlatego kiedy w końcu oglądasz te niezliczone ujęcia i panoramy malowideł, oglądasz je z inną głębią odczuwania niż gdybyś przeglądał je w katalogu. To jest właśnie to, co kino może osiągnąć”.⁶

Te powściągliwe, ale treściwe i dość wymowne odautorskie wypowiedzi dobrze chyba odsłaniają prawdziwy cel filmowej podróży Herzoga do wnętrza ziemi.⁷ Wymiar techniczny całego przedsięwzięcia stanowił bez wątpienia ważny problem. Podobnie jak, osobliwy i niekonwencjonalny, wybór techniki 3D (i to dla realizacji filmu dokumentalnego!). Ale widać wyraźnie, że nie filmowa pragmatyka przeważała w tej decyzji. Nie chodziło o uzyskanie efektu iluzji głębi rzeczywistości dla niej samej (*casus* filmowych fabuł), ale o to, by uchwycić dokładnie trójwymiarowy obraz jaskini, pokazać szorstkość i chropowatość skalnej materii, zbliżyć się jak najdalej można do różnorodnej faktury malowideł. A wszystko po to, by przybliżyć widza maksymalnie do specyfiki jaskiniowego wnętrza, do pobudzenia jego zmysłów, do wprowadzenia go nie tylko w atmosferę jaskini, ale – przede wszystkim – w aurę (w głębokim, benjaminowskim rozumieniu) paleolitycznej sztuki. Inaczej mówiąc: technika ma tu wymiar wyraźnie funkcjonalny, by nie powiedzieć: służebny wobec celu nadrzędnego. Od samego początku miała być czułym instrumentem przekazującym treści głębszej natury. Kino spełnia tu funkcję wehikułu czasu, magicznej latarni wyświetlającej obrazy inaczej dla nas niedostępne.

Po tej autorskiej introdukcji zapytajmy raz jeszcze: czym jest film Herzoga?

Powierzchniowo rzecz ujmując, *Jaskinia zapomnianych snów* spełnia ogólne warunki pozwalające zakwalifikować dzieło Herzoga jako film dokumentalny.⁸ Reżyser prowadzi przecież swoją narrację o odkryciu jaskini Chauveta „na sposób dokumentalny”, towarzyszy archeologom w jej wnętrzu, pokazuje i tłumaczy skomplikowane prace badawcze podejmowane przez

fachowców, pozwala zrozumieć historyczny kontekst odkrycia. Wzorem poprzednich filmów (choćby *Encounters at the End of the World*, 2007) mnoży głosy naukowców opowiadających o pracy w jaskini, ale także opowiada detalicznie o ich prywatnych wrażeniach i intuicjach. Stara się przybliżyć widzowi wymiar czysto naukowej penetracji jaskini (pracę nad katalogowaniem znalezionych obiektów, mozolny proces skanowania jej przestrzeni, próby datowania poszczególnych malowideł itp.). Nad tym wszystkim unosi się z *off-u* komentarz samego reżysera. Wszystko to sprawia, iż możemy odnieść wrażenie, że mamy oto do czynienia z filmem popularno-naukowym, przypominającym nieco dokumenty kręcone dla kanału „National Geographic”. Rzeczywiście, narracja obiektywizująca wypełnia sporą część filmu. Jego walory edukacyjne wydają się nie do przecenienia. Trudno też zaprzeczyć, że zawartość informacyjna filmu jest spora. A przecież są też w filmie liczne elementy – nazwijmy je „chwytami uniezwyklenia” – które wprowadzają widza w konfuzję i nie pozwalają na tego rodzaju prostą kwalifikację.⁹ Nie chodzi tylko o skierowanie kamery na siebie (co dzieje się i w innych „dokumentach” Herzoga), gest potwierdzający, a może i utwierdzający autorską subiektywność, a po części autotematyczność herzogowskich filmów. Tu idzie o coś więcej. Sama konstrukcja filmu (eksponowanie pewnych wątków, prowadzenie kamery, rola „archaizującej”, „transowej” muzyki, jawnie moralizująca coda) sprawia, że wymiary czysto poznawcze (informacyjne) schodzą od czasu do czasu na plan drugi, ujawniając kolejne warstwy filmowej konstrukcji. Idźmy dalej tym tropem.

Mimo że obecność wypowiadających się naukowców jest w filmie zauważalna (trudno się dziwić: odkrycie jaskini Chauveta było wielkim świętem dla archeologii), nie odnosi się wrażenia, żeby żywioł naukowy zdominował narrację filmową. Mnożąc głosy, pokazując różne sposoby interpretacji malowideł naskalnych, Herzog nie wchodzi w meritum sporu, tak mocno dzielącego społeczność archeologów.¹⁰ Przykładowo, nie zмага się on ze scjentyficznym upiorem pod nazwą „magia myśliwska”, który przez dziesięciolecia zdominował interpretacje obrazów i rysunków naskalnych. Wypowiedzi fachowców towarzyszą obrazowi, ale mają one raczej wymiar komentujący niż perswazyjny. Herzog zdaje się przychylić do pewnej wykładni (o czym za chwilę), ale nie narzuca jej widzowi.¹¹ Tak czy inaczej, jego film to z całą pewnością nie jest tylko – ani nawet przede wszystkim – rutynowy „dokument archeologiczny”. Czym jest w takim razie? Szukajmy dalej.

Motywy relatywnie często powtarzającym się w filmie (począwszy już od samego tytułu!) jest sen, oniryczny wymiar jaskiniowych obrazów. Sen pojawia się tu na kilku poziomach. We wzruszającym wyznaniu młodego archeologa, dla którego praca w jaskini

Chauveta to coś wyraźnie więcej niż rutynowy poligon badawczy, słyszymy: „Śniły mi się lwy. Jestem naukowcem, ale także człowiekiem. Śniły mi się, nie bałem się, ale wydawało mi się, jakbym był blisko zrozumienia tamtej rzeczywistości”.¹² Tutaj sen jest nie tylko stanem fizjologicznym, ale także bramą do rozumienia obrazów, których istota, jak gdyby należała do przestrzeni snu, wychylała się z niej. Pojawiają się także wypowiedzi, w których obrazy naskalne przypominają niepokojącą grę cieni w sennym spektaklu. Filmowy obraz Herzoga przedstawia w pewnym momencie cienie ludzi na jasnej ścianie jaskini, a w towarzyszącej mu wypowiedzi archeolożki dochodzi do głosu wymiar „widowiskowy” malowideł: „Bez trudu możemy sobie wyobrazić, jak [twórcy naskalnych obrazów] tańczą z cieniem. Jak Fred Astaire. Taniec z cieniem robi duże wrażenie. Tak jak ślady obecności ludzi. Przecież sztuka zaczęła się od białej ściany i cienia”. A Herzog dodaje: „Te wizerunki to wspomnienia dawno zapomnianych snów”. Uwagom tym towarzyszy fragment z filmu *Swing Time* (1936) z Fredem Astaire’em tańczącym na tle trzech cieni – powiększonych czarnych sylwetek tancerza.

W samym środku filmu Herzoga pojawia się więc fragment innego filmu, a te czarno-białe sekwencje występują w dodatku pośród sfilmowanych obrazów zwierząt, które w blasku światła wyglądają jak kadry z niemego filmu. Widać to szczególnie w powracających zbliżeniach głów koni, których zmultiplikowane pyski wyglądają zupełnie jak zdjęcia poklatkowe! Trudno w tej sytuacji nie pomyśleć o tej niemal samonarzucającej się analogii pomiędzy ciemną salą kinową a pogrążoną w półmroku grota, na której ścianach ożywają animowane światłem wizerunki zwierząt. Początek prawie zapomnianego dziś studium Edgara Morina, z pionierskiej wówczas dziedziny: antropologii kina, naprawdę daje do myślenia: „Srebrzysty dzwoneczek zaprasza nas do wejścia. Oto sklepik – pomiędzy innymi sklepikami – oferuje nam na swych półkach olbrzymie podobizny czyichś twarzy, fotografie pocałunków, uścisków miłosnych, galopad. Za głębia my się w ciemność sztucznej groty. Świetlisty pył pada na ekran, tańczy na nim; nasze spojrzenia podążają jego śladem – i oto nagle ten pył materializuje się i ożywa; wciąga nas w jakąś niepewną przygodę. Przemierzamy epoki i przestrzenie aż do chwili, w której uroczysta muzyka rozproszy cienie i płótno znowu odzyska swą białość. [...] Zagadkowa oczywistość zwykłości. Podstawowa tajemnica kina kryje się właśnie w tej oczywistości. Zdziwiająca jest to, że nas wcale nie zadziwia. Oczywistość kluje nas w oczy w dosłownym sensie: po prostu oślepia nas. [...] Sztuka kina, przemysł filmowy są to tylko objawiające się naszej świadomości fragmenty zjawiska, które musimy uchwycić w całej jego pełni. Lecz owe części ukryte, ta zagadkowa oczywistość wrasta w naszą wła-

sną ludzką substancję, również oczywistą i zarazem tajemniczą, tak jak bicie naszego serca, jak uniesienia naszej duszy. To dlatego, jak mówi Jean Epstein, «nie wiemy wszystkiego tego, czego nie wiemy o kinie». Dodajmy albo raczej wydedukujmy z poprzedniego zdania: nie wiemy nawet tego, co o nim wiemy. Delikatna błona przedziela *homo cinematographicus* i *homo sapiens*. Tak jak oddziela ona życie od naszej świadomości¹³.

Zatraciliśmy dzisiaj, jak się zdaje, zdolność dostrzeżenia wspomnianej przez Morina oczywistości. Swoim filmem Herzog przywraca nam równowagę. Tak prowadzi narrację, by uzmysłowić nam analogię pomiędzy ludzkimi cieniami na ścianie jaskini, pomiędzy – wprawianymi niegdyś w ruch płomieniami pochodni – malowidłami naskalnymi a *moving pictures*, ruchomymi obrazami ultranowoczesnego wynalazku, jakim jest kino. Wchodząc do jaskini Chauveta, znajdujemy się w kinie, w jakiejś jego prototypowej, czy może raczej: archetypowej wersji. Radykalnie zmieniły się możliwości techniczne *homo sapiens*, ale sama idea ożywiających na białej ścianie / białym ekranie wizerunków pozostaje ta sama. W obydwu przypadkach wchodzimy w rzeczywistość podobną do snu. Ta współistotność obrazów sennych i obrazów filmowych była zawsze oczywistością dla największych twórców.¹⁴ Pisze o tym wprost Ingmar Bergman i wspomina na tę okoliczność nazwiska Tarkowskiego, Felliniego, Kurosawy i Buñuela – wszystkich największych reżyserów postrzegających film w perspektywie onirycznej: „Film jako sen, film jako muzyka. Żaden rodzaj sztuki nie omija tak jak film naszej codziennej świadomości, trafiając wprost do naszych uczuć, głęboko do zakamarków duszy. Mały defekt w naszym nerwie wzrokowym, szokujący efekt: dwadzieścia cztery oświetlone klatki na sekundę, między nimi ciemność, nerw wzrokowy nie rejestruje ciemności. Gdy przy stole montażowym przeglądam taśmę filmową, klatka po klatce, mam wciąż jeszcze zawrotne uczucie magii: wewnątrz szafy w ścianie, w ciemności, przewijałem powoli jedną klatkę po drugiej, oglądałem niemal niedostrzegalne zmiany, kręciłem korbką szybciej: ruch. Nieme lub mówiące cienie apelują bez ogródek do moich najtajniejszych zakamarków duszy”.¹⁵ Co ciekawe, Herzog nie tylko podsuwa nam analogię, jaka zachodzi między jaskinią z obrazami a salą kinową, ale pewne sekwencje swojego „dokumentu” – zwłaszcza długie panoramy naskalnych rysunków – modeluje wyraźnie na kształt sennych wizji. W ich prezentacji chodzi, jak można sądzić, przede wszystkim o to, by zawiesić całą naszą erudycję, by wziąć w nawias uczone dywagacje i wejść w sferę snu. Okazuje się, że wówczas dopiero możemy naprawdę zbliżyć się do nich. Wtedy to właśnie, w nieco transowej, na pół świadomej percepcji, doświadczyć możemy niemożliwości: z jakąś dającą do myślenia łatwością, przechodząc nad przepaścią tysię-

cy lat, dotykamy bez trudu tamtej, paleolitycznej rzeczywistości. Mamy całkowitą pewność bliskości pomiędzy anonimowymi autorami rysunków naskalnych a naszą, oplecioną techniczną infrastrukturą, nowoczesną wrażliwością. Trójwymiarowa kamera 3D sprawia, że świat skrajnie inny i radykalnie nam obcy staje się najgłębiej naszym, własnym.

3.

Owszem, nie ma chyba wątpliwości, że najpierw, u początków swojego zamysłu Herzog chciał po prostu zarejestrować i pokazać maksymalnie wiernie (stąd wybór techniki 3D) malowidła z jaskini Chauveta. Jest to gest tym bardziej zasługujący na docenienie, że był on prawdopodobnie jeśli nie pierwszym, to na pewno ostatnim z filmowców wpuszczonych do jej wnętrza. Wiadomo już na pewno, że nie zostanie ona otwarta dla zwiedzających, istnieją bowiem poważne podejrzenia, że obrazy naskalne mogłyby (jak stało się to częściowo w Lascaux) ulec bezpowrotnemu zniszczeniu.¹⁶ Nie zobaczymy najprawdopodobniej już nigdy jaskini Chauveta inaczej, niż okiem kamer Herzoga. A sytuacja ta podnosi jeszcze wartość jego filmowego przedsięwzięcia.

Ale równoległe do beznamiętnej, czysto dokumentacyjnej rejestracji zjawiska buduje on cały czas w swoim filmie wyższe piętra uogólnienia. Dokument staje się wówczas czymś w rodzaju eseju filmowego (jeśli pamiętać będziemy o źródłowej etymologii słowa esej – *essai*, czyli próba), o wyraźnie interpretacyjnych, poznawczych ambicjach. Mnożąc głosy uczonych, Herzog próbuje zbliżyć się do niejawnych i niejasnych znaczeń wizerunków naskalnych, pozwala nam wyrobić sobie zdanie na ten temat. Ale nie tylko. W najbardziej dojmujących, najbardziej intensywnych fragmentach film staje się czymś w rodzaju poetycko-filozoficznej medytacji, w której to, co najważniejsze nie jest wyłożone dyskursywnie, ale zostaje o b j a w i o n e przy pomocy obrazu sprzymierzonego ściśle z muzyką. Do progu jakiego doświadczenia doprowadza nas Herzog?

Trudno znaleźć inny dokument kultury, który by z taką adekwatnością portretował to, co za Mirceą Eliadem zwykliśmy nazywać mentalnością archaiczną. To wszystko, o czym czytaliśmy w jego studiach (i oczywiście innych religioznawców o podobnym nastawieniu metodologicznym), w filmie Herzoga możemy fizycznie z o b a c z y ć! Weźmy chociażby kwestię dość dla badaczy kultur archaicznych oczywistą: dokładnie opisane i poświadczane wieloma przykładami zjawisko kratofanii litycznej. Wprowadzeni trójwymiarową kamerą do wnętrza jaskini Chauveta, w pełni możemy pojąć trafność religioznawczego opisu: „Twardość, szorstkość i trwałość materii stanowią w religijnej świadomości pierwotnego człowieka hierofanię. Nie ma nic bardziej bezpośredniego i samodziel-

nego, nic szlachetniejszego ani straszniejszego od majestatycznej skały, okazującej pełnię swej siły, czy od bloku granitowego, który wznosi się zuchwale ku niebu. [...] Skała objawia człowiekowi coś, co przekracza kruchość ludzkiego sposobu bycia: absolutny sposób istnienia. Jej opór, bezwładność, proporcje i dziwne kształty nie są ludzkie. Są one dowodem obecności czegoś, co olśniewa, przeraża, pociąga i grozi. Widząc wielkość skały, jej twardość, kształty i barwę, człowiek natrafia na jakąś rzeczywistość i siłę, które należą do *innego* świata niż świat niesakralny, świecki, którego część on sam stanowi”.¹⁷

Kamera rejestrująca różnorodną fakturę skał we wnętrzu jaskini, pokazująca wielość ich fantastycznych kształtów, pozwala przyswoić wizualnie tę czysto dyskursywną konstatację. Ale filmowa eksploracja prowadzi jeszcze dalej, w głąb archaicznego sposobu odczuwania przestrzeni jaskini. Herzog wydobywa i przedstawia widzom przed oczy intuicję dla zrozumienia świata malowanych jaskiń absolutnie podstawową: że owe kamienne siedziby były czymś w rodzaju współczesnych świątyń. Inaczej mówiąc: nie sposób pojąć ich głębokiego sensu i znaczenia bez postrzegania ich w skali religijnej. Pisał Gerardus van der Leeuw: „Świątynia natury jest prawdopodobnie najstarszą świątynią, jaką zna ludzkość, a pośród wielu siedzib najpierwotniejsza była na pewno grota lub jaskinia, będąca dla człowieka przedhistorycznego jednocześnie mieszkaniem i miejscem odrodzenia, jego świątynią”.¹⁸ Ów czysto religijny wymiar jaskiń niektórzy archeolodzy podkreślali otwarcie i z całą mocą. Zwraca przy tym uwagę – jak w poniższym zapisie – konfuzja pomiędzy sterylnym pojęciowo językiem, wymuszonym przez naukową rutynę i niepisany uzus, a językiem serca, który dyktowało badaczom żywe, nie cenzurowane naukowo doświadczenie: „Użytek, jaki czyniono z jaskiń, był w sposób oczywisty niezwykły, a to sugerowało istnienie obrzędu. W związku z tym pokolenia autorów i archeologów posługiwały się skromnym zasobem synonimów o bezsprzecznie religijnych konotacjach – «sanktuarium» i «świątynia» szczególnie przychodziły im na myśl – by opisać te ciemne podziemne groty. Wysiłki na rzecz uczynienia myślenia naukowego pozbawionym emocji, beznamiętnym, racjonalnym – po prostu uległy głębokim, budzącym podziw uczuciom, które wywoływały odwiedziny w jaskiniach. Jednakże pierwotna sugestia na temat religijnej genezy tych malowideł nie wynikała jedynie z podejrzanych naukowo emocji. Nie szło tylko o to, że malowidła i ryty znajdowano powszechnie mocno oddalone od zamieszkałych obszarów i wysypisk związanych z artystami prehistorycznymi, ale także, że zawierały one czasem obrazy, które mogły być wiarygodnie połączone tylko z sakralnymi zamiarem”.¹⁹ Obserwując ruch kamery we wnętrzu jaskini, możemy bez trudu pojąć, dlaczego dla Whitleya Lascaux była „potęgą mocy”, a wewnątrz ja-

skini Chauveta opisał on jako „stan łaski”.²⁰ Nie mówiąc o tym, że ta ostatnia bywa także nazywana Kaplicą Sykstyńską paleolitu – a to nieco pretensjonalne na pierwszy rzut oka określenie wcale nie wydaje się w trakcie oglądania filmu nadużyciem czy retoryczną ekstrawagancją.²¹ Widocznie jest coś takiego w samych malowidłach i rysunkach naskalnych, co uprawomocnia tego rodzaju język. „Dziś nie ma już wątpliwości – czytamy w komentarzu do spirytualnego wymiaru sztuki paleolitycznej – że były to świątynie. Wolno sądzić, że stanowiły cele na drodze pielgrzymek lub miejsca sprawowania kultu na szlakach sezonowych terenów łowieckich i zbierackich, przemierzanych przez plemiona nomadów. Potwierdzenie tego znajdujemy w pracach Spencera i Gillena, którzy na przełomie XIX i XX wieku dokumentowali w opisach i fotografiach życie ludów Australii jeszcze nie dotkniętych wpływami europejskiej inwazji. Życie i kulturę odpowiadającą temu etapowi rozwoju, jaki reprezentował paleolit wcześniej znany z innych kontynentów”.²²

Jest także coś zdumiewającego i szczególnie godnego odnotowania w reakcjach na paleolityczne malowidła naskalne. Chodzi o dziwny i z trudem wytłumaczalny rodzaj wzruszenia, który odsłania się w wypowiedziach zwiedzających malowane jaskinie. Chcąc zrozumieć lepiej – przypomniane już wcześniej – odczucia samego Herzoga (nie uczonego przecież, ale artysty!), towarzyszące mu w trakcie realizacji filmu w jaskini Chauveta, ale także to, jak przekładały się one na koncepcję obrazu filmowego i filmowej wizji, oddajmy tym razem głos nie naukowcom, ale artystom i teologom. Ich intuicje wnikają czasem głębiej w materię sprawy niż erudycyjne spostrzeżenia empirycznie umocowanych archeologów.

W swojej relacji z Lascaux Zbigniew Herbert pisał: „Jednym z najpiękniejszych portretów zwierzęcych, i to nie tylko sztuki paleolitycznej, ale wszystkich czasów, jest tak zwany «koń chiński». Nazwa nie oznacza rasy; wyraża hołd złożony rysunkowej perfekcji mistrza z Lascaux. Czarny, miękki kontur, nasycający się i zanikający, stanowi nie tylko obrys, ale modeluje masę ciała. Krótka jak u koni cyrkowych grzywa, rozpędzone, dudniące kopyta. Ochra nie wypełnia całego ciała, brzuch i nogi są białe. Zdają sobie sprawę, że wszelki opis – inwentarz elementów, bezsilny jest wobec tego arcydzieła, które ma tak oślepiającą i oczywistą jedność. Tylko poezje i baśń mają moc błyskawicznego kreowania rzeczy”.²³ Uwagi Herberta należą do szerszej klasy wypowiedzi, w których dochodzi do głosu sugestia na temat absolutnej maestrii anonimowych twórców rysunków naskalnych. Niezmałowane niczym przekonanie, że mamy oto przed oczami nie dające się opisać i pojąć arcydzieła. Że stajemy oto oko w oko z misterium sztuki. Jeszcze inaczej: że sztuka naskalna posiada tę dziwną właściwość, która sprawia, że ma ona moc wprowadzania patrzącego w stan pewne-



Malowidła z jaskini Chauveta. Fot. Jean Clottes, za: David S. Whitley, *Cave Paintings and the Human Spirit. The Origin of Creativity and Belief*, Nowy Jork 2009.

go rodzaju hipnotycznej wizji, odsłania mu rzeczywistość wyższego rzędu. I robi to bezpośrednio, w jednym oślepiającym błysku. I może jeszcze to: że oglądając naskalne rysunki, czujemy z całkowitą pewnością pewien rodzaj duchowego poszerzenia, które jest ich udziałem. Doświadczamy na sobie nie dającego się niczym stłumić poczucia, że nie mamy nad nimi żadnej władzy, przeciwnie: to one odsłaniają nam coś ze swojej istoty. Przy czym nie odsłaniają jej zawsze i nie odsłaniają każdemu. Ich poznanie przypomina swego rodzaju inicjacyjny obrzęd, jest czynnością z pogranicza wiedzy dyskursywnej i pozawerbalnej, transowej, onirycznej. Dalsza część wypowiedzi Herberta odsłania jeszcze coś równie istotnego: omijające zdrowy rozsądek przekonanie, że patrząc na skalne malowidła sprzed dziesiątków tysięcy lat należy do tej samej przestrzeni duchowej, co ich twórcy: „Wracałem z Lascaux tą samą drogą, jaką przybyłem. Mimo że spojrziałem, jak to się mówi, w przepaść historii, nie miałem wcale uczucia, że wracam z innego świata. Nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w kojącej pewności: jestem obywatelem Ziemi, dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności”.²⁴

Niektóre z wątków pojawiających się w wypowiedzi poety odnaleźć można także w uwagach Thomasa Mertona, trapisty i teologa. Uzupełnione one zostają jeszcze niezwykle precyzyjną i odkrywczą fenomenologią sztuki paleolitycznej: „Przypuszczalnie żaden inny rodzaj sztuki nie jest w stanie wzruszyć tak głęboko,

jak paleolityczne malunki jaskiniowe i bizantyńskie lub rosyjskie ikony. (Zgadzam się, to może wyglądać na niekonsekwencję!). Malarze jaskiniowi nie zajmowali się kompozycją ani «pięknem», ale interesowała ich natychmiastowość najbardziej bezpośredniej wizji. Bizon, w ich wykonaniu, to nie tylko wizerunek zwierzęcia, to znak, *gestalt*, obecność unikalnej i charakterystycznej siły żywotnej ucieleśnionej w tym zwierzęciu – jego *m u n t u* według terminologii filozoficznej Bantu. To może być wszystko, tylko nie «abstrakcyjna esencja». Jest w tym dynamiczna siła, witalność, realizowanie się życia *in actu*, coś, co zabłyśnie na jeden ułamek sekundy, daje się zobaczyć, a nie jest dostępne dla zwykłej refleksji, jeszcze mniej nadaje się do analizy. Sztuka jaskiniowa jest znakiem symbolizującym czyste widzenie, nic więcej. (Osobiście nie zgadzam się z poglądem, który przypisuje sztuce jaskiniowej aspekt magiczny i utylitarny. Nie ulega wątpliwości, że pozostawała ona w związku z potrzebą zdobycia pożywienia u myśliwego, ale myślę, że dawała także wyraz bezpośredniej świadomości, na jaką my dziś nie jesteśmy w stanie się zdobyć. Sztuka człowieka jaskiniowego była przede wszystkim hołdem oddanym tejże świadomości oraz *c a ł k o w i t e m u* jego obcowaniu z przyrodą i z życiem). Dlatego pewnie Viktor Hammer upiera się przy twierdzeniu, że sztuka jaskiniowa «nie jest sztuką». Jeśli idzie o to, że nie opierała się zbyt mocno o świadomą swych celów inwencję czy zamierzenie twórcze albo dbałość o formę, to racja jest po

jego stronie. «Ramy» nie istnieją. I właśnie dlatego lubię ten rodzaj sztuki: nie jest ona ograniczona poprzez świadome rozważanie. Z drugiej strony jest ograniczona i zdyscyplinowana, ale tylko przez natychmiastowy charakter inicjalnej wizji. Artysta jaskiniowy nie dopuszczał do głosu rzeczy *n i e i s t o t n y c h*». ²⁵ U Mertona pojawia się – i staje na ostrzu noża – jedno z najważniejszych pytań, jakie stawia się w odniesieniu do paleolitycznych malowideł naskalnych: czy to, co zdobi ich ściany, jest w ogóle sztuką? Czy może być sztuką nazywane? Jeśli nie – to z czym w takim razie mamy do czynienia? Pytania te pojawiają się także – niekoniecznie *expressis verbis* – w *Jaskini zapomnianych snów*. Herzog cały czas pyta (poprzez głosy naukowców, poprzez sam obraz): co tak naprawdę oglądamy na ścianach jaskini? Czy są to utrwalone w kamieniu szamańskie wizje paleolitycznych łowców, związane z bliżej nieokreślonymi scenariuszami inicjacyjnymi, czy może jest to „tylko” zapis ich wrażliwości artystycznej? Czy to zaledwie paleolityczne kino, czy może ekspresja czysto duchowej natury?

Jeśli uświadomić sobie pewną osobliwość mentalności archaicznej, polegającą na tym, iż u swoich początków – wiemy to z całą pewnością – sztuka i religia traktowanie są jako niepodzielna jedność, należą istotowo do tego samego kręgu zjawisk (dziś z trudem przychodzi nam przyswojenie sobie tej idei), to powyższy dylemat traci na ciężarze, o ile nie staje się bezprzedmiotowy. W mentalności archaicznej artysta i kapłan (szaman) to jest ta sama osoba. Gest artystyczny jest – na mocy definicji – gestem sakralnym i innym być nie może. A jeśli tak, to takie kategorie jak „piękno” są całkowicie niestosownymi pojęciami do opisanie istoty paleolitycznych przedstawień. Malowidła te, jak sugeruje Merton, były przede wszystkim upostaciowaniem jakiejś pozaludzkiej siły. Jeśli więc mówić o ich „pięknie”, to na pewno nie w kategoriach estetycznych, ale czysto ontologicznych. „Piękno” mówi tu raczej o przyroście bytu, wskazuje na to, co naprawdę *j e s t*. Nie sposób ich wyjaśnić przez prostą funkcję pragmatyczną (skompromitowany szczęśliwie koncept „magii myśliwskiej”). „Sztuka” ta, by wziąć ją już teraz w cudzysłów, była wyrazem całkowitej jedności życia, dawała przejmujący wyraz bliskości i jedności z resztą stworzenia. Dokładnie o tego typu przeżywaniu rzeczywistości przez paleolitycznych łowców mówi w filmie jeden z naukowców: „Ludzie paleolitu żyli w koncepcji płynności i przenikania. Płynność polega na tym, że drzewo może mówić. Albo, że zwierzę może się zmienić w człowieka, a człowiek w zwierzę. Przenikanie z kolei polega na tym, że nie ma barier między naszym światem a światem duchów. Skalna ściana może nawiązać z nami rozmowę, może nas przyjąć albo odrzucić. Szaman może wysłać swojego ducha do świata nadprzyrodzonego, albo przyjąć w swoim wnętrzu gościa – ducha.

Połączmy te dwie koncepcje, a uświadomimy sobie, jak inaczej musiało wyglądać życie ludzi tamtej ery w porównaniu z naszym”.

Herzog, jak się zdaje, podziela intuicje naukowca, choć całą swoją robotą filmową stara się przekroczyć jego poznawczy agnostycyzm. Stara się właśnie przybliżyć widza do archaicznego sposobu myślenia i odczuwania. Przebywając wraz z trójwymiarową kamerą we wnętrzu jaskini Chauveta, ocierając się niemal o jej ściany, doświadczając na sobie siły obrazów naskalnych zbliżamy się powoli do odkrycia, że te malowidła nie są „stałą”. Że nie pochodzą w pełni i do końca z „ludzkiego” świata. Że są wciąż żywym i przejmującym świadectwem tego, iż „sztuka” ta ma obcą, pozaludzką, duchową, boską genezę. Że twórca paleolityczny był tylko narzędziem w rękach rzeczywistości go przerastającej, a same malowidła i rysunki wyglądają, jak gdyby były *acheiropoiotos*, nie ręką ludzką uczynione. O czymś podobnym pisał Wiesław Juszczak w swojej niezwykle – bo idącej pod prąd preracjonalizowanego trybu współczesnego myślenia naukowego – próbie opisanie i nazwania istoty sztuki paleolitycznej. Analizując liczne przykłady źródłowe, zeszczepiając je z materiałami „etnologicznymi” (chodzi o australijskie prace Spencera i Gillena), pokazuje, czy też może: ujawnia, czysto spirytualny aspekt malarstwa jaskiniowego. Charakteryzuje jaskinie oryniackie jako świątynie, w których dokonywano – bliżej wciąż nie zidentyfikowanych – obrzędów inicjacyjnych. I co najważniejsze obstaje za tezą o „nie-ludzkim” pochodzeniu obrazów naskalnych: „Musimy pojąć, a skoro to trudne lub w ogóle dla nas niemożliwe, musimy przynajmniej próbować zbliżyć się do zrozumienia tego, że – jak ich nazywamy – «twórcy» tamtych sanktuariów byli biernymi narzędziami w rękę bóstwa. Byli wolni, co zdaje się paradoksalne, ale w tym, co pozostało po ich pracy, uderza, że byli wolni od samych siebie. Zanurzeni w swym działaniu jak w transie albo jak w mistycznym stanie, by się uciec do jakichś nasuwających się w tym mroku porównań. (Teorie usiłujące wyjaśniać pewne zjawiska paleolityczne przez analogie z szamanizmem zwracają uwagę na wykonywanie przez «czarowników» wielu czynności – łącznie z malowaniem – «poza świadomością», w transie, niekiedy wywołanym środkami halucynogennymi). Tylko tak to sobie uzmysławiając, ogarniemy może coś z istoty tej sztuki, coś z tego, że – bez przenośni – ostatecznie nie ludzką ręką została stworzona. Nic więc nie stoi na przeszkodzie, by uznać ją, jak przywołane wyżej słowo Wed, za rzecz daną «z góry». Za rzecz, która ani nie zależy od ludzkiej woli, ani nie należy zatem wyłącznie do ludzkiej sfery. Za rzecz panującą nad człowiekiem, który ma być jej posłuszny i ma jej strzec”.

Film Herzoga, poprzez swoje duchowe napięcie, które z niego w sposób nieskrywany emanuje, poprzez misteryjne fragmenty, w których obrazy naskalne

przedstawiane są z dającą do myślenia czułością, poprzez artystyczną intuicję nieprzeceniającą rozumu dyskursywnego, zdaje się należeć do tej samej linii interpretacyjnej paleolitycznych wizerunków. Tak charakteryzując film Herzoga, warto przy okazji ujawnić pewną zastanawiającą okoliczność. Może największy paradoks *Jaskini zapomnianych snów* polega na tym, że oto dzieła najstarszej sztuki znanej dotychczas człowiekowi zostały zapisane i pokazane w najnowszej technice trójwymiarowego obrazu, technice dostępnej dopiero współczesnemu *homo sapiens*. Że dzięki niej możemy wejść z tymi malowidłami w nieledwie intymny związek. Jest coś absolutnie nadzwyczajnego i symptomatycznego zarazem, że technologia najnowszej generacji posłużyła do tego, by poznać (w wersji mocniejszej: włączyć we własne życie) obrazy sprzed 32 tysięcy lat. Zadziwiające jest to, że technika nie ustanawia tu dystansu między „naszym” i „ich” światem, ale właśnie go skraca. Umieszcza nas (a w każdym razie: stara się umieścić) na tym samym poziomie, co paleolityczni twórcy, nie usuwając oczywistych różnic. Jak się okazuje, w świecie ducha nie ma postępu. My, dzisiejsi widzowie obrazów naskalnych z epoki paleolitu, czujemy się doskonale współcześni ich twórcom. Dochodzi do nas mocno, że – tak samo jak oni – jesteśmy u początków wszystkiego, jak zawsze. Że brama, którą oni przekraczali swobodnie, jest wciąż dla nas otwarta.

4.

Ale i to nie wszystko. Wydaje się, że na jeszcze innym piętrze uogólnienia film Herzoga zmierza w stronę subtelnej przypowieści, wyrażonej filmowymi środkami parabol. Nic nie stoi na przeszkodzie, by przeczytać *Jaskinię zapomnianych snów* jako polemikę – zupełnie nieistotną na ile świadomą – z platońską parabolą o jaskini, jednym z najbardziej paradygmatycznych tekstów-obrazów, tekstów-metafor, tekstów-symboli zachodniej kultury. Gęsta i wielowątkowa historia opowiedziana przez Platona w VII księdze *Państwa* o kajdaniarzach unieruchomionych w jaskini i spoglądających przez całe swoje życie na migocące cienie rzeczy istniejących realnie na zewnątrz nie ma oczywiście jednej interpretacji, może być wykładana na kilka sposobów. Nie ma wszakże wątpliwości, że osią tej przypowieści jest przede wszystkim jej wymiar ontologiczny i epistemologiczny. Platon mówi tu o „genetycznie” dwudzielnej naturze rzeczywistości, która jest naszym udziałem, wskazuje też na wyraźne problemy poznawcze związane z jej „schizmatyczną” naturą. W zwięzłym i kompetentnym komentarzu historyka filozofii czytamy: „Obraz symbolizuje ograniczenie poznania do wymiarów ciasnej czasoprzestrzeni, zdanie na niepewność, zmienność i efemeryczność zjawisk, na unieruchomienie percepcji w obrębie płaszczyzny ekranu, na którym przesuwają się odbitki przedmiotów niedostępnych bezpośredniemu widzeniu. Tymczasem w innej dziedzinie rzeczywistości,

do jakiej nie mają dostępu, znajduje się to, co sprawia, że w ogóle mogą postrzegać cokolwiek: źródło niewidzialnego dla nich światła i świat przedmiotów prawdziwych. Dane im jest oglądać jedynie zmienne, pojawiające się i za chwilę znikające niby widziadła, obrazy zastępcze, niekiedy prowokowane i podsuwane przez kłamliwych nauczycieli”.²⁷ Jaskinia platońska jest źródłem epifanii negatywnej, obrazy tam percypowane świadczą aż nazbyt wyraźnie o tym, jak daleko nasze poznanie znajduje się od „światła” prawdy. Mówi o negatywnych konsekwencjach dla tych, którzy ulotne zjawy myślą z prawdziwą rzeczywistością. Pokazuje też drogę, którą należy podążać, aby uwolnić się od widziadeł i wstąpić na ścieżkę prawdziwego poznania.

Jeszcze jeden paradoks „dokumentu” Herzoga polega na tym, że ta filmowa opowieść o jaskini jest jawnym odwróceniem platońskiego mitu; jest platońską parabolą *à rebours*. Wejście do jaskini Chauveta – tak dla jej twórców, jak i ich dzisiejszych spadkobierców – nie jest pograżeniem się w błądnie, niewiedzy, iluzji, nierzeczywistości. Przeciwnie: dla paleolitycznych ludzi wejście do jaskini, wiązało się zapewne (choć wciąż wiele o tym nie wiemy) z jakąś akcją rytualną o podłożu misteryjno-inicjacyjnym, kierowało więc raczej w stronę oświecenia niż odwrotnie. Podobnie i dzisiaj dla nas. Przenikając wraz z trójwymiarowymi kamerami do wnętrza jaskini nie wchodzimy tylko w przestrzeń symulacji (choć też, co oczywiste), ale mocą filmowej alchemii doznajemy, albo mamy szansę doznać, wewnętrznej iluminacji, pewnego doświadczenia, którego trudno uchwytne parametry staraliśmy się wcześniej wstępnie opisać.

Tematem filmu Herzoga jest bogate i złożone doświadczenie paleolitycznej jaskini, jej artystyczne artefakty i duchowy wymiar. Jeśli tak, jeśli Herzog ma głowę odwróconą mocno w przeszłość, to można zasadnie zapytać, czy *Jaskinia zapomnianych snów* to film jawnie anachroniczny, czy może jednak współczesny. A jeśli współczesny, to w jakim sensie? Ale co to jest współczesność? Jak ją rozumieć? I kto tak naprawdę jest współczesny? W subtelnej analizie terminu „współczesność” i doświadczenia „współczesności” Giorgio Agamben idzie w poprzek zwyczajowych kwalifikacji, zwraca się przeciwko dogmatom zdrowego rozsądku. Wynika z niej, że prawdziwie współczesny jest nie ten, kto kurczowo trzyma się teraźniejszości, kto wczepiony jest w przemijające „absoluty” dnia dzisiejszego i kto codziennie spleca trybut bieżącym „aktualnościami”. Agamben mówi coś dokładnie przeciwnego: „Należy naprawdę do swej epoki, jest prawdziwie współczesny ten, kto nie odnajduje się w niej całkowicie i nie dostosowuje się do jej wymogów, a zatem można go uznać za nieaktualnego. Jednak właśnie dlatego, właśnie dzięki temu odchyleniu i temu anachronizmowi, jest on bardziej niż inni zdolny postrzegać i pojmować swoje czasy. [...] Współczesność jest zatem swego rodzaju związkiem z własnym czasem: na-



Malowidła z jaskini Chauveta. Fot. Jean Clottes, za: David S. Whitley, *Cave Paintings and the Human Spirit. The Origin of Creativity and Belief*, Nowy Jork 2009.

leży do niego, lecz zarazem się od niego oddala. Mówiąc dokładniej, jest ona takim związkim z czasem, który do niego należy poprzez przesunięcie faz i anachronizm. Ci, którzy zbyt dobrze czują się w swojej epoce, którzy pod każdym względem dokładnie do niej pasują, nie są współczesnymi, ponieważ właśnie dlatego nie udaje się im jej widzieć, nie mogą uporczywie się w nią wpatrywać”.²⁸

Jeśli rozpoznanie Agambena wziąć za dobrą monetę, wówczas sam Herzog i jego „archaiczny” film okazały się bardziej na czasie niż niejeden autor i niejedno dzieło kreowane na esencję współczesności. Decyduje o tym właśnie owo subtelne odchylenie, bycie nie-na-czasie, bycie „niewczesnym” – w nietzscheańskim rozumieniu słowa. W bycie współczesnym wpisane jest inherentnie nabycie dystansu wobec swojego czasu. W tym sensie film Herzoga można uznać za właściwą miarę rzeczy, za osobliwą (bo mierzoną tysiącleciami) skalę, którą mierzyć można czas teraźniejszy, w którym żyjemy. Po przyłożeniu tej skali okazuje się, że czas teraźniejszy nie jest ze sobą tożsamy. Że wbrew wiedzy i woli jego uczestników zawiera w sobie także osady czasu, które są całkowicie nie-współczesne z naszą dobrze jakoby znaną i oswojoną współczesnością. Ale uzyskanie tej świadomości możliwe jest tylko z perspektywy anachronicznego gestu, który nie bacząc na przyzwyczajenia epoki, stara się zobaczyć jej dogmaty z zewnętrznej perspektywy. Na koniec raz jeszcze Agamben. W jego słowach znaleźć można być może najlepszy komentarz do postawy Herzoga, filozofa i artysty, który wpatrzony

w światła przeszłości rozświetla mrok dnia dzisiejszego. Te słowa precyzyjnie pozwalają ocenić jakość wyzwania artystycznego, którego się podjął: „Współczesny jest nie tylko ten, kto widząc mrok teraźniejszości, dostrzega także jej niezwykłe światło, ale i ten, kto dzieląc i interpolując czas, potrafi go przekształcić i powiązać z innymi czasami, odczytać w niespotykany przedtem sposób dzieje, «cytować» je zgodnie z wymogami, których nie dyktuje mu bynajmniej jego własna wola, lecz konieczność, jakiej nie może się on nie podporządkować. To tak, jakby owo niewidzialne światło, którym jest mrok teraźniejszości, rzuciło swój cień na przeszłość, a ta pod wpływem snopa cienia stawała się zdolna odpowiedzieć ciemnościom godziny”.²⁹

Przypisy

- ¹ D.S. Whitley, *Cave Paintings and Human Spirit. The Origin of Creativity and Belief*, Nowy Jork 2009, s. 53-54.
- ² Z naczelnym dylematem: która z największych jaskiń paleolitycznych najpiękniejsza – grota Lascaux, czy jaskinia Chauveta? Albo: czy sensowne jest używanie dobrze znanej skali (Lascaux) do mierzenia i oceniania tego, co nowe i nieznanne (jaskinia Chauveta)? Whitley jest w tej materii wyraźnie niezdecydowany, jego werdykt nie jest w żaden sposób rozstrzygający: „Sala Byków w Lascaux zawsze była moją ulubioną galerią sztuki, ponieważ jest tak monumentalna, tak zniewalająca, oddziałuje z taką mocą. Zawsze odczuwałem, że wciąga cię do środka, coraz głębiej, wraz z impetem dzikiego stada, które – zdaje się – że cię otacza. [...] Ale dwa konie ze szczeliny Panelu Lwów i Panelu Koni z jaskini Chauveta w cał-

- kiem inny sposób – prostotą, elegancją, subtelnością – rzucają wyzwanie wielkości Lascaux. [...] W Lascaux zwierzęta oddalają się od ciebie z furją, u Chauveta przybliżają się do ciebie w statecznym i niespiesznym tempie. [...] Która z jaskiń jest piękniejsza? Nie sądzę, żebym kiedykolwiek miał się dowiedzieć”, tamże, s. 74-75.
- ³ J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. A. Gronowska, wstęp M. Ryszkiewicz, Warszawa 2009, s. 87-88.
- ⁴ Ten angielski przymiotnik pojawia się często w słowniku religijnym, oznaczając w istocie przejęcie, sakralny strach wobec czegoś, co na przerasta, uczucie bliskie „świętej grozie”.
- ⁵ Werner Herzog on the Birth of Art., „Archeology” 2011, t. 64, nr 2, s. 34.
- ⁶ Tamże, s. 34.
- ⁷ Przy okazji niejako dowiadujemy się także o archeologicznych korzeniach samego reżysera. Jego dziadek, Rudolf Herzog, prowadził badania wykopaliskowe w Grecji. Jednym z jego osiągnięć było odkrycie Asklepeionu (świątyni poświęconej Asklepiosowi – bogowi sztuki lekarskiej) na wyspie Kos, tamże, s. 38.
- ⁸ Pomijam w tym momencie osobny problem, na ile w ogóle tzw. filmy dokumentalne Herzoga wpisują się w rutynowe reguły gatunku.
- ⁹ Także i *Jaskinia zapomnianych snów* potwierdza diagnozę Artura Żmijewskiego, zgodnie z którą Herzog jest niezwykłą częścią swoich filmów. To on „otwiera” rzeczywistość, to jego uważność i jego pytania pozwalają wejść w sfery dla innych zakryte: „Herzog jest nie tylko atletem kina, ale też farciarzem kina. Wyzывая rzeczywistość na pojedynek, czy zadając jej pytanie, musisz mieć szczęście. I musisz mieć tę uważność, by wiedzieć, kiedy włączyć kamerę, by odpowiedź nie umknęła. Herzog ma szczęście i jest uważny. Herzog umie zadawać pytania w taki sposób, że rzeczywistość to pytanie rozumie i umie udzielić odpowiedzi. On jest w dobrej komitywie z tą siecią symbolicznych powiązań, z językiem – zna kod dostępu. I umie to opowiedzieć językiem swojego kina. Te filmy są ekwiwalentem tekstu naukowego, analitycznego – a jednocześnie zawierają w sobie grozę i zdziwienie. Rzeczywistość widzi w nim sojusznika, dzieli się z nim wiedzą. Nie jest tak, że Herzog bije głową w mur i tam nic nie ma, tylko cisza. Nie, on zadaje pytania i padają na nie odpowiedzi”, *Rozmowa z rzeczywistością. Z Arturem Żmijewskim rozmawia J. Majmurek i A. Wisniewska*, [w:] *Herzog. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, Warszawa 2010, s. 170-171.
- ¹⁰ Dobre pojęcie na ten temat daje wspomniana książka Clottes i Lewisa-Williamsa, która w rozumieniu naskalnych rysunków promuje interpretację „szamanistyczną”. Drugą część książki stanowi zapis burzliwej dyskusji wśród archeologów po opublikowaniu przez obydwu badaczy pierwszych sugestii w tej kwestii. Autorzy pokazują precyzyjnie i z rzadką uczciwością, jak kolejne podzielane w archeologii hipotezy badawcze (Breuil, Leroi-Gourhan) nie wytrzymują konfrontacji z empirią i w gruncie rzeczy są potwierdzeniem autoironicznej konstatacji samego Leroi-Gourhana ze wstępu do jego *Religii prehistorycznych*: „Tak więc w rozmaitych pracach różnych autorów człowiek prehistoryczny zmienia swoją osobowość religijną, stając się krwiożerczym czarownikiem lub pobożnym kolekcjonerem czaszek przodków, to znów lubieżnym tancerzem lub sceptycznym filozofem. Jego zachowanie należałoby więc studiować nie w związku z faktami, które, jak zobaczymy dalej, są bardzo skąpe, lecz poprzez biografie prehistoryków”, por. A. Leroi-Gourhan, *Religie prehistoryczne*, przeł. I. Dewitz, Warszawa 1966, s. 6.
- ¹¹ W cytowanym wywiadzie odnosi się Herzog także do naukowych narracji o jaskini Chauveta. Pytany o nieadekwatność naukowych supozycji na jej temat odpowiada: „Nie, one nie są nieadekwatne, cieszy mnie to, że nie dostarczają wszystkim tłumaczących wyjaśnień. Pojawia się młode pokolenie archeologów, którzy opowiadają się mocno za pozostawieniem odkryć takimi, jakie są, i nie nadinterpretują ich. Poprzednie generacje wszystko interpretowały na sposób rytualistyczno-obrzędowy, a młode pokolenie mówi: «być może, ale my nie wiemy». Myślę, że taka postawa jest zdrowa. Z pewnością to będzie szkoła archeologiczna, która zwycięży w dającej się przewidzieć przyszłości”, *Werner Herzog on the Birth of Art*, dz. cyt. s. 37.
- ¹² Wszystkie wypowiedzi naukowców cytuję za ścieżką dźwiękową filmu, o ile nie zaznaczam inaczej.
- ¹³ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 15-16; wytluszczenia DC.
- ¹⁴ „Zauważmy, że gdy związki pomiędzy strukturami magicznymi i filmowymi zawsze były odczuwane w sposób intuicyjny albo estetyczny, traktowane aluzyjnie i przyczynkarsko [...], to na odwrót związek pomiędzy światem filmu i snu często był dostrzegany i analizowany. [...] Bez ustanku powtarza się formułę wymyśloną przez Ilję Erenburga i Hortensję Powdermaker: «fabryka snów». [...] A my wszyscy, bywalcy kin, podświadomie utożsamiany sen z filmem”, tamże, s. 106-107.
- ¹⁵ I. Bergman, *Laterna magica*, przeł. Z. Łanowski, Warszawa 1981, s. 73.
- ¹⁶ Wiadomo już, że od paru lat budowana jest dokładna replika jaskini Chauveta, która pod koniec 2014 roku ma być udostępniona zwiedzającym. Zamysł to być może szlachetny, usprawiedliwiony i racjonalny, ale trudno zaprzeczyć, że gdy idzie o malowidła naskalne, oglądanie nawet najlepszych kopii nie jest w stanie – nawet w części – zastąpić kontaktu z żywym oryginałem. Być może więc film Herzoga pozostanie najlepszą (bo trójwymiarową i ruchomą) kopią wnętrza jaskini.
- ¹⁷ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1996, s. 215.
- ¹⁸ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997, s. 349.
- ¹⁹ Whitley, dz. cyt., s. 30.
- ²⁰ Tamże, s. 74.
- ²¹ Skądinąd, używając podobnej retoryki, pisał Zbigniew Herbert o jaskini w Lascaux: „Prehistorycy są zgodni co do tego, że grotta w Lascaux nie była jaskinią mieszkalną, ale sanktuarium, podziemną Kaplicą Sykstyńską naszych praocjów”, por. Z. Herbert, *Lascaux*, [w:] tegoż, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1973, s. 8.
- ²² W. Juszcak, *Myśl w cieniu ręki*, [w:] tegoż, *Wędrowka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 249.
- ²³ Herbert, dz. cyt., s. 10-11.
- ²⁴ Tamże, s. 26.
- ²⁵ Th. Merton, *Zapiski współwinnego widza*, tłum. Z. Ławrynowicz, M. Maciołek, Poznań 1994, s. 430-431, podkreślenia autora.
- ²⁶ Juszcak, dz. cyt., s. 253.
- ²⁷ E. Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994, s. 79.
- ²⁸ G. Agamben, *Czym jest współczesność?*, [w:] tegoż, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 16-17.
- ²⁹ Tamże, s. 24.

Jeden, by wszystkich zgromadzić i w jasności związać

Jubileusz Profesora Wiesława Juszcza w Instytucie Sztuki PAN

Od redakcji:

Uroczystość jubileuszowa odbyła się dokładnie w dniu urodzin Profesora Wiesława Juszcza, 26 czerwca 2012 roku, we wtorek, o godzinie 15 w Instytucie Sztuki PAN, w sali im. Juliusza Starzyńskiego. Podczas tej uroczystości dr Urszula Makowska przekazała Jubilatowi przygotowaną z tej okazji przez doktorów wypromowanych przez Profesora Wiesława Juszcza i jego uczniów osobliwą Księgę Pamiątkową (w jedynym wręczonym Profesorowi egzemplarzu papierowym, którego kopie w formie zapisu na CD dostępne są w IS PAN i w drugim obiegu). Profesor został uhonorowany Medalem Złotym Gloria Artis przyznany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Odznaczenie wręczał Wiceminister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Piotr Żuchowski.

Dr Urszula Makowska:

Szanowni Państwo, Drodzy Koledzy!

W imieniu uczniów Profesora Wiesława Juszcza serdecznie witam na jubileuszu naszego Mistrza.

Chociaż jest to dzień ważny dla jubilata, a jeszcze ważniejszy dla nas wszystkich, proszę nie spodziewać się specjalnej celebry. Przygotowanie podniosłego obchodu okazało się po prostu niemożliwe – i to z kilku powodów. Po pierwsze dlatego, że nie mieliśmy się na czym wzorować – nie zdarzyło się jeszcze bowiem, aby osiemdziesiąt lat kończył tak młody człowiek. Po drugie, jeśli istnieją jakieś obrzędy, które byłyby stosowne na tę chwilę, to są znane tylko samemu jubilatowi. Jest on bowiem nie tylko mistrzem, ale też szamanem i magiem, wtajemniczonym w sens rytuałów. To dzięki niemu zdarzało się nam – na dłuższe lub krótsze mgnienie – dojrzeć rąbek Nieskończoności, zobaczyć kawałek wzoru na dywaniku świata, który na co dzień na wywrót jest widziany.

Profesor musi być wielkim duchem, skoro udaje mu się mniejsze za sobą pociągnąć, a wszystko, co napisał i powiedział, dowodzi jego anamnetycznej pamię-

ci. Wiadomo przecież, że rozmawiał nie tylko z Heideggerem, Wojtkiewiczem czy Weissem, ale też z Blake'em i Piranesim, z Platonem i Homerem, a nawet – jestem tego pewna – z Heleną trojańską i z Orfeuszem. Był też przytomny powstawaniu malowideł w jaskiniach Altamiry i Zachodniej Australii. Każdy obrzęd, który moglibyśmy przygotować, starając się o jego odpowiedniość wobec Osoby i sytuacji, okazałby się tylko nikczemną karykaturą misteriów i blasfemią!

Z drugiej strony – jako nasz nauczyciel – Wiesław jest nie tylko spolegliwym opiekunem, ale anielsko dobrym kolegą i przyjacielem. Nigdy nie przemawia *ex cathedra*, nie zaznacza dystansu pomiędzy sobą a najbardziej nawet naiwnym uczniem. Jest jak najdalszy od bizantyjskiej ceremonialności. Nie możemy mu więc za to odplacić pompą i patosem.

Niech więc nie będzie to solenny jubileusz, tylko urodziny dla bliskich, kiedy nic nie dzieje się wedle sztywnych reguł, a każdy mówi o czym innym, jak zwykle w życiu rodzinnym – by posłużyć się słowami, a raczej słówkami, Boya.



Wiceminister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Piotr Żuchowski wręcza odznaczenie Złota Gloria Artis prof. Wiesławowi Juszcza.



Wiesław Juszcak
WĘDRÓWKA DO ŹRÓDEŁ
(FRAGMENT*)

Myślenie i pisanie nie jest złe, potrafi być odkrywcze, ale czym innym jest odkrywanie rzeczy. To, co nazywałem zanurzeniem, prowadzi do odkrycia właśnie. Jest odkrywaniem dla siebie. Własnym zobaczeniem rzeczy, bez względu na to, co o niej powiedzieli inni i jak, na ile została już poznana. Przy wszelkich poznanych nawykach takie odkrywanie bywa nieomal równie trudne jak wysiłek archeologa. Zazwyczaj, tak jak on, nie jesteśmy pewni, gdzie zacząć, i nie możemy przewidzieć, co wydobędziemy na powierzchnię. Trzeba pracować nad tym schodzeniem w głąb, odsuwając na bok bezpośrednie cele, które nas do tego prowadziły. Raczej zapominać o nich. [...] Z początku gubiłem się, bo chciałem zapamiętać każdy szczegół. Potem, kiedy lepiej poznałem same świątynie, to same ekspozycje odnalazły jakby we mnie (czy „u mnie”) swoje miejsca. I poddałem się temu przeświadczeniu, że nie muszę zapamiętać wszystkiego. Że temu, temu właśnie służą książki, katalogi i zdjęcia. Bo teraz oglądane, są jak wspomnienia i portrety osób znajomych, na tle znajomych wnętrz. Natomiast teraz i tu mam pośród tego najintensywniej, ale i najswobodniej być. Zżywać się z tym, a nie badać, czy na pamięć uczyć się tego. Rozumienie albo poznawanie na taki sposób, inny niż czytanie i oglądanie pośrednie, polega na uchwyceniu właściwego rytmu oddechu, ruchu, spojrzenia rzeczy. Trzeba płynąć niby ze strumieniem wrażeń, bez chęci i nadziei zatrzymania wszystkiego. Ulegać temu, co nas samo niesie. Tylko wtedy pochwycimy najważniejsze, dotrzemy najgłębiej, tam gdzie zamierzaliśmy dotrzeć.

* Cyt. za: *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*. Wydawnictwo towarzyszące wystawie *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*, Galeria Sztuki im. Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich, filia Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 1 października – 31 marca 2012, Wydawnictwa Tatrzańskiego Parku Narodowego, Zakopane 2011, s. 39. Fragment ten zaczerpnięty został z: Wiesław Juszcak, *Notatnik z Malty* [w:] tegoż, *Wędrówka do źródeł*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

Antropologia, pamięć, historia

Wystawie *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości* przygotowanej i zrealizowanej w Muzeum Tatrzańskim przez dwóch zakopiańskich etnologów i historyka sztuki (Kubę Szpilkę, Macieja Krupę i Piotra Mazika) redakcja „Kontekstów” towarzyszyła od samego początku.

Najpierw zamieszczając w numerze *Dom – droga istnienia* tekst programowy jednego z autorów i przedstawiając fragmenty z projektu tej wystawy [patrz: Kuba (Wiesław) Szpilka, *Wrócić do domu?*, w: „Konteksty” nr 2-3/2010, s. 52-56, oraz *Portrety Zakopiańczyków (z projektu wystawy fotograficznej)*, tamże, s. 57-59]. Potem biorąc udział w wydarzeniu, jakim było otwarcie tej wystawy na jesieni 2011 roku i ukazanie się wydawnictwa, książki-katalogu pod tym samym tytułem,¹ relacjonując o nich na tych łamach [patrz: *Zakopiańczycy*, w: „Konteksty” nr 2-3/2011 s. 364-370].

Bieżący numer jest przeważającej mierze owocem spotkania – konferencji naukowej: *Antropologia, Pamięć, Historia. Wokół projektu „Zakopiańczycy – w poszukiwaniu tożsamości”* zorganizowanej przez Muzeum Tatrzańskie, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ, redakcję „Kontekstów. Polskiej Sztuki Ludowej” i Instytut Sztuki PAN, która odbywała się w dniach 9-10 grudnia 2011 w tym samym miejscu, co wystawa – w Galerii Sztuki im. W. i J. Kulczyckich na Kozińcu.

Zamieszczony obok fragment pochodzący z *Podróży do źródeł* Wiesława Juszcza² autorzy umieścili i w książce, i na wystawie zarówno dla oddania swoich intencji, jak i dla wskazania inspiracji, z których czerpali, tworząc oba wydarzenia. (Zresztą należy zaznaczyć, że przytoczony przez nich tekst Juszcza pojawia się tam w nie byle jakim towarzystwie, za przewodników autorzy wybrali sobie także wiersze Czesława Miłosza, Maryny Cwietajewej, Osipa Mandelsztama, Jarosława Iwaszkiewicza, że o innych nie wspomnę).

Jednakże słowa Juszcza, przywołane tu obok za nimi, najlepiej chyba oddają ideę zadania, które przed sobą bardzo świadomie postawili. Określają cel i drogę, jaką dla siebie obrali. Najlepiej do tej realizacji przylegają. Bo zarówno ich książka, jak i wystawa stały się i okazały w gruncie rzeczy tym samym, o czym mówią słowa autora (odniesione do innych, dalekich, własnych) *Podróży do źródeł*: okazały się „odkrywaniem dla siebie. Własnym zobaczeniem rzeczy, bez względu na to, co o niej powiedzieli inni i jak, na ile została już poznana”. A przedmiotem, „rzeczą” w tym przypadku była historia, obraz Zakopanego, ludzi, którzy w nim mieszkali i je tworzyli w latach częstokroć dziś zapoznanych, czy nie dość dobrze pamiętanych, bądź wręcz umykających w niepamięć, bo przecież nie najbardziej atrakcyjnych, może trzeba by nawet powiedzieć, że najbardziej nieatrakcyjnych latach, nieefekownych, szarych, w porównaniu do poprzedniej legendy tego miejsca, latach powojennych: Zakopane 1945-2011.

Jak je pokazać? Jak przedstawić i opisać Zakopane - PRL, sięgające po dzisiejsze czasy obecnych przemian? Mimo syntetycznych ujęć, jakie pojawiają się na początku w tej książce (teksty wprowadzające: Maciej Krupa, *Zakopane 1945-2011*; Kuba Szpilka, *PRL pod Giewontem*³ – autorzy wybrali prostą, choć najeżoną trudnościami drogę, o tym za chwilę). Postanowili pokazać „Zakopiańczyków Portret własny”, przez przedstawienie ludzi, którzy tu żyli w tych latach, mieszkali i tworzyli klimat tego miejsca, o których się pamięta (bądź nie dość, i dlatego trzeba ich przywołać, przypomnieć), zarówno tych bardziej znanych, jak i mniej (bądź niewystarczająco dla swego znaczenia, i dlatego trzeba o nich mówić i przypominać), którzy zapisali się w pamięci (albo ulegli niepamięci) Zakopanego z tych lat. Wyruszyli więc na swoje poszukiwania, prowadząc przed powstaniem wystawy badania, rozmowy, kwerendy. Postanowili opowiedzieć o ich losach, historiach, biografiami, mikrohistoriach, zestawić ich fotografie, pochodzące tak z prywatnych, jak i tych spoczywających w Muzeum Tatrzańskim archiwów i zbiorów, z krótkimi, spisowanymi z rozmów i pisanymi na „trzy ręce”, opowieściami – „biogramami”. Opartymi częstokroć na barwnej anegdocie, szczególnie, kreślącymi tekstową opowieść o ludziach, którzy tu żyli, mieszkali, i już odeszli...

Autorzy postanowili połączyć te zapisane na fotografiach „portrety” z krótkim tekstem. Twarze, twarze, twarze (i sytuacje), ze słowem o nich (częstokroć, przywołując wypowiedziane przez tych z fotografii słowa). Patrzcie: oto nasze Zakopane 1945-2011.

Mocno brzmi ta spisana i przedstawiona przez nich (cytuję tu za spisem treści książki-katalogu): „Lista (nie)obecności”...

Z pewnością świadomi byli piętrzących się przed nimi trudów i narzucających się od razu pytań: „Dlaczego Ci, a nie inni zostali wybrani? Dlaczego nie ma tu Tego a tego? Tej a tej? Uprzedzając je niejako, tak w książce, jak i na wystawie, umieścili na końcu tablicę z miejscem na fotografię i tekst, zapraszając: *Tu dopisz swojego Zakopiańczyka.*

Stworzyli, zostawili zatem dzieło otwarte. Możliwe do kontynuowania. Projekt otwarty na przyszłość do dalszych poszukiwań. Stworzyli niejako też patent, pomysł na to, jak zaspokajać głód historii i odzyskiwania pamięci w innych miejscach, w innych „małych (czy większych) ojczyznach”, jak pisać historię tego czy innego miejsca, swoją „nieciekawą historię”, jak poszukiwać, dochodzić swojej tożsamości. Za dewizę, która towarzyszyła im w poszukiwaniach i realizacji, przyjęli słowa przywołane obok. Postanowili „ulegać temu, co nas samo niesie” – wiedząc, że – „tylko wtedy pochwyćmy najważniejsze, dotrzemy najgłębiej, tam gdzie zamierzaliśmy dotrzeć”. I żeby zakończyć już te bibliograficzne tropy, po których poruszamy się od początku i na które wskazujemy dla tych, którzy sięgną po tę książkę (czy też zobaczą wspomnianą wystawę, jeśli uda się ją przedstawić na innym miejscu), mogę powiedzieć, że zapisany w nich przez Kubę Szpilkę, Macieja Krupę i Piotra Mazika obraz miejsca i ludzi: Zakopane 1945-2011 (w którym jednocześnie uchwycony został i odkryty przed nami jakże inny, bardziej złożony obraz PRL niż ten, do którego przywykliśmy w naszych kłiszach i dziś pisanej historii) przypomina jeszcze jeden publikowany na tych łamach tekst, który warto tutaj przywołać – *Lekcję pisania* Wiesława Juszcza. W której autor wspominał i opisywał swoich gimnazjalnych nauczycieli z „prowincjonalnego”, powojennego (1945-48) Chrzanowa. [Wiesław Juszcza, *Lekcja pisania*, „Konteksty” nr 2-3/2010 s. 14-15].

Z *Zakopiańczyków*. W *poszukiwaniu tożsamości* narodziła się wspomniana konferencja: *Antropologia, Pamięć, Historia...* Narodziła się potrzeba namysłu, refleksji, rozmów, rozważań, dyskusji krążących wokół takich tematów i słów kluczowych jak: historia (jej różne wymiary i sposoby narracji), historia historyków i pamięć miejsca i ludzi, historia i mikrohistorie, antropologia pamięci, biografie i zapis biograficznych doświadczeń, pamięć prowincji (prowincja i centrum), tradycja, mit, legenda miejsca, *genius loci*, historia i pamięć lokalna, no i wreszcie tytułowa tożsamość. Przedstawione na niej teksty (nie wszystkie), także i powstałe poza nią, prezentujemy w tym numerze.

Podczas tego pierwszego spotkania narodził się też pomysł na kolejne spotkanie, kolejną konferencję na temat: *Miejsca/nie-miejsca. Nowe topografie, nowe topologie*. Konferencja ta skomponowana przez Dariusza Czaję (UJ, „Konteksty”) przy współpracy z Moniką Sznajderman i wydawnictwem Czarne odbyła się w Zakopanem, w willi Oksza, w Galerii Sztuki XX wieku, filii Muzeum Tatrzańskiego w listopadzie 2012 roku. Teksty z tego spotkania (i nie tylko) zamieścimy w następnym numerze.

Ale i to nie koniec rozwijającej się pomiędzy redakcją „Kontekstów”, Instytutem Sztuki PAN, Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ i Muzeum Tatrzańskim współpracy. W grudniu 2012 w tej

samej Galerii w willi Oksza otwarta została wystawa połączona z promocją książki Wojciecha Malawskiego *Lutnictwo Podhalańskie – ciągłość tradycji*.⁴ Książka ta inauguruje, jest jej pierwszym tomem i otwiera naszą serię wydawniczą: BIBLIOTEKĘ KONTEKSTÓW.

Naszym partnerem z Krakowa (UJ) i Zakopanego, szczególnie zaś Pani Dyrektor Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem Teresie Jabłońskiej, która otwierała wystawę *Zakopiańczycy*. W *poszukiwaniu tożsamości...* i której kadencja pracy na tym stanowisku się zakończyła, także i nowo wybranej, i powołanej na to stanowisko (kuratorce i komisarzowi tej wystawy) Pani Dyrektor Annie Wende-Surmiak składamy serdeczne podziękowania za owocną współpracę. I co tu ukrywać, liczymy na dalej i więcej...

Przypisy

- 1 WYSTAWA: *Zakopiańczycy*. W *poszukiwaniu tożsamości*. Pomysł, koncepcja, autorstwo: Kuba Szpilka, Maciej Krupa, Piotr Mazik. Aranżacja plastyczna: Marcin Rząsa. Współpraca: Magda Ciszewska-Rząsa, Jarosław Hulbój. Komisarz wystawy: Anna Wende-Surmiak. Zakopane, od 2 października do 31 marca 2012, Galeria Sztuki im. W. i J. Kulczyckich – filia Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego. KATALOG: Teksty i wybór zdjęć – Kuba Szpilka, Maciej Krupa, Piotr Mazik. Redakcja: Zbigniew Ładygin, Marek Grocholski, Wydawcy: Muzeum Tatrzańskie im. dr Tytusa Chałubińskiego, Tatrzański Park Narodowy, Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego, Zakopane 2011. Patronat naukowy: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” i Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ.
- 2 Wiesław Juszcza, *Wędrówka do źródeł*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 239.
- 3 Kuba Szpilka, Maciej Krupa, Piotr Mazik, *Zakopiańczycy*. W *poszukiwaniu tożsamości*, Zakopane 2011, odpowiednio strony: 17-24 i 25-38; por. też: Kuba Szpilka, *PRL pod Giewontem*, [w:] „Konteksty”, nr 1/2010, s. 32-37.
- 4 14 grudnia 2012, godz. 18.00, Galeria Sztuki XX wieku w willi Oksza, filia Muzeum Tatrzańskiego, ul. Władysława hr. Zamoyskiego 25, otwarto wystawę *Lutnictwo Podhalańskie – ciągłość tradycji*, na której zaprezentowano też książkę towarzyszącą projektowi. Wystawa, planowana do 27 stycznia 2013, została przedłużona do 1.03.2013. Książka: Wojciech Malawski, *Lutnictwo Podhalańskie – ciągłość tradycji*. Seria: Biblioteka Kontekstów. Red. naukowa: Zbigniew Benedyktowicz, Dariusz Czaja, Zbigniew Libera, Wyd. Instytut Sztuki PAN, Stowarzyszenie LIBER PRO ARTE, Warszawa 2012. Projekt „Lutnictwo Podhalańskie – ciągłość tradycji” zorganizowany został przez: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, „Konteksty” i Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego. Projekt dofinansowany z funduszy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w ramach Projektów Ministra, Priorytet III: Kultura Ludowa.



1. Okładka książki Kuby Szpilki, Macieja Krupy, Piotra Mazika, *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*.

2, 3, 4. Zdjęcia z wernisażu wystawy *Lutnictwo Podhalańskie – ciągłość tradycji*. Galeria Sztuki XX wieku w willi Oksza.

5. Okładka książki: Wojciech Maławski, *Lutnictwo Podhalańskie – ciągłość tradycji*.

Seria: Biblioteka Kontekstów.

6. Dyrektor Muzeum Tatrzańskiego Anna Wende-Surmiak w rozmowie z Stanisławem Mardulą na wernisażu wystawy *Lutnictwo Podhalańskie – ciągłość tradycji*.

Góralczyzna i pamięć

W moim tekście najczęściej bodaj pojawiającym się nazwiskiem będzie nazwisko obecnego tutaj Antoniego Kroha, który w sposób tyleż pogłębiony, co wyrafinowany literacko zajmuje się tytułową góralczyzną. Te dwa podejścia składają się na efekt końcowy najwyższej próby, choć znajduję i drobne potknięcie, do którego zresztą będę chciał się odnieść. A że moje ujęcie tytułowej problematyki sformułowane jest nieco z oddali, to i skupia się w równym stopniu na sądach na jej temat ferowanych, co na niej samej, stąd też nie sposób przejść obok opinii doskonałego znawcy zagadnienia, jeśli celem ma być sformułowanie jakiejś ogólniejszej tezy na temat pamięci kulturowej i jej wcieleń.

By sięgnąć do pierwszego z brzegu przykładu, wspomniany znawca zakopiańskich spraw zwrócił kiedyś uwagę na genezę tańca zbójnickiego, którego opis dostarczył bodaj jako pierwszy Stanisław Witkiewicz. Relacja tegoż, pokazująca ów taniec jako rodzaj swobodnej indywidualnej improwizacji, dalece jednak odbiega od wersji późniejszej, najtrwalszej jak dotychczas, w której obowiązują już ściśle określone reguły „podskakiwania i przykucania” zbiorowego. Przypomnę zatem, że tę drugą wersję, która powstała dwie dekady po publikacji *Na przełęczu*, możemy zawdzięczać Szcześnemu Połomskiemu, naczelnikowi nowotarskiego gniazda Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”; została stworzona na fali licznych pokrzepiających serce imprez rocznicowych z okazji pięćsetlecia bitwy grunwaldzkiej. Pierwotnie miały to być wprawdzie popisy gimnastyczne z użyciem ciupag góralskich, rodzaj żywego obrazu pokazującego tężyznę i dyscyplinę sokolich chwatów, rychło jednak zmieniły się w taniec. „Dzisiaj każdy wie, że zbójnicki był na Podhalu zawsze” – uważa Kroh.¹

Istotnie, jak Podhale długie i szerokie, nie ma bodaj imprezy – od Góralskiego Karnawału po Festiwal Folkloru Ziemi Górskich – na której nie tańczono by tego słynnego tańca. Zgoła nieistotny zdaje się fakt, że to za sprawą sokolego druha, a później „panów” z Krakowa, w tym uczonych etnografów, „aktualna” wersja odbiega istotnie od tej „oryginalnej”. A jed-

nak współczesne wykonanie zdaje się równie absorbujące, angażujące ciała, emocje i wyobraźnię, co to dawniejsze, przedstawione przez Witkiewicza, w którym tańczący „wykrzykują, szamocą się, tupią, śmigają rękami i nogami”.² Mimo odejścia od pierwotnej formy, współczesna wydaje się przedmiotem równego zaangażowania, popularności w lokalnym środowisku, przedmiotem zachwytów lub krytyk. Zewnętrzny obserwator, nawet oddalony przestrzennie od miejsc i imprez, gdzie tańczy się zbójnickiego, o stopniu zaangażowania, znawstwa i krytycyzmu może przekonać się po wpisach towarzyszących jego prezentacjom na portalu YouTube, na przykład: „jesce im dalyko? do dobrego tonca szybko ale szybko nie zawse znacy dobrze lepij pomalij a dokladnie i bedzij lepij!”. Wszelako do rzeczonoego występu oraz powyższej fachowej opinii dołącza się i sceptyk: „a ja mam takie małe ale do twojej wypowiedzi. Jakbys sie orientowal to cała zakopiańska ‘kultura’ została wymyślona przez jakiegos goscia ok 100 lat temu wiec niewiem co tu o jakiej kulturze karpata gadac. Prawdziwych górali z tradycjami przekazywanymi z dziada pradziada to mozna znalezc ale w beskidach!”³

Oto złota myśl, godna nie tylko Kroha, bo i koncepcji Hobsbawma i Rangera na temat tradycji wynalezionej.⁴ Ci wskazywali znany przykład stworzonej sto lat wcześniej tradycji szkockiej, kojarzonej powszechnie z kiltem, tartanem, całym specyficznym folklorem, której geneza ginie – w powszechnej świadomości – w odmętach historii. W istocie jednak tradycja ta pojawiła się dopiero na przełomie XVIII i XIX wieku. Stało się tak w wyniku rewolty przeciwko kulturowej dominacji Irlandii (co jest faktem stosunkowo mało znanym) w regionie zachodniej Szkocji, izolowanym od reszty kraju pasmem górskim. W dalszej kolejności nastąpił proces, na skutek którego tradycję tę przejęły pozostałe regiony Szkocji, nie wyłączając szkockiej diaspory. Proces ten zapoczątkował klan Macphersonów, a w XIX wieku brała w nim udział także rodzina Sobieskich Stuartów, spokrewniona w jednej linii z polskim królem. I w przypadku podhalańskim wskazać można rodzime, lokalne rody, jak również – oprócz Witkiewicza i Połomskiego, Tetmajera i Kasprowicza – wielu innych wpływowych „panów”, którzy walnie przyczynili się do wynalezienia lokalnej tradycji. Podobnie zresztą jak i antagonizmy regionalne, które okazywały się niezbędnym warunkiem dochodzenia do własnej odrębności, czego wyraz daje i dziś druga z przytoczonych wypowiedzi internetowych.

Wyeksponowane tutaj modelowe przeciwstawienie „oryginalności” i „aktualności” – dychotomii, którą równie dobrze można by oddać za pomocą opozycji: pierwotność–wtórność, dawność–współczesność, autentyczność–nieautentyczność – to celowo zastosowa-

ny model, który także Kroh eksploatuje w dyskusyjnej materii. W jego wypowiedzi wyczuwa się drwinę z tych wszystkich, a zwłaszcza samych aktorów, górali, którzy, nie znając historii pewnego fenomenu, podróbkę biorą za oryginał. Lecz wyczuwa się także drwinę ze specjalistów – etnografów i działaczy kulturalnych – którzy czasem świadomie, a czasem nieświadomie tę podróbkę wytrwale sprzedają w opakowaniu oryginału. Zresztą w takim właśnie duchu wypowiada się Kroh wprost, ogólniej o tejże kulturze: „Nie jest prawdą, że współczesna kultura góralska jest reliktem dawnych czasów, skamieliną, zachowaną dla naszej przyjemności, nie jest również prawdą, że stanowi ona bezpośrednią kontynuację tradycyjnej sztuki chłopskiej”.⁵ Dla odróżnienia tych dwóch kulturowych jakości wprowadza przy tym rozróżnienie na ludowość i neoludowość (zapewne bliskie znaczeniowo byłoby tutaj odnośnie do tego drugiego pojęcie folklorystyki, natomiast w literaturze anglojęzycznej określa się to czasem słowem *fakelore*). Przy czym ta druga, komercyjna i cyniczna, na dobre usunęła pierwszą u schyłku minionej epoki, w latach 80. ubiegłego wieku, zamykając pewien rozdział w historii. „Oglądałem go z bliska, gdy był w fazie schyłkowej i przeradzał się w własną karykaturę” – wyznaje Kroh.⁶ Sięgnijmy po nieco dłuższą wypowiedź, wyrażającą gorzki świadek historii kultury, lecz niejako bezwiednie wskazującą na heterogeniczny charakter fenomenu, wewnętrzną synkretyczną dynamikę kultury, cechę, którą – wbrew nieco idealistycznemu podejściu Kroha – wskazać można zawsze i wszędzie:

„Zachwycał mnie ten świat niespodzianek, mieszanina egzotycznych paradoksów, splot najszlachetniejszych wartości moralnych i bezwstydnych pajacowania, skarbiec wybitnych dzieł plastycznych i nieprawdopodobnej szmiry: klasowa sztuka ludu, którego niedoścignionym ideałem piękna i bogactwa (często traktowanych rozdzielnie) przez długie stulecia był kościół z plebanią oraz pański dwór. I właśnie tę sztukę najpierw uznano za pradawną, później postanowiono uczynić socjalistyczną oraz ateistyczną, aż wreszcie, po dziesięcioleciach ingerencji, odgórnie autentyczną. Góralska sztuka ludowa, uznawana za krynicę polskości, chociaż składał się na nią dorobek ludów ze wschodu i zachodu, północy i południa; las dzieł, których wstydzili się sami twórcy, a spadkobiercy wyrzucali je na śmietnik, bo chcieli kulturalnie i społecznie awansować. Sztuka ludowa jako ruch społeczny, także jako surogat – schronienie idealistów, belfrów i hochsztaplerów, niewydarzonych plastyków, łajdaków, natchnionych głuptasów, artystycznych ciotek, pozerów, błaznów i najwspanialszych ludzi, jakich zdarzyło mi się w życiu spotkać; uczonych, którzy pragnęli wszystko zdefiniować i poklasyfikować, ale nie byli w stanie, ponieważ do zjawisk z drugiej połowy XX wieku stosowali kryteria

dziewiętnastowieczne, bo innych nie zdołali się dorościć, więc kręcili się w kółko jak pies za własnym ogonem. Przytulisko rozkosznych besserwisserów, którzy z imponującą precyzją decydowali za chłopów, co jest ludowe, a co nie; dom dla tych, którzy odradzali się duchowo, dla tych, którzy zbijali majątek i dla tych, którzy robili politykę. Arkadie nieśmiałej szczerości, kraina uśmiechu, a równocześnie bujdy, ściągająca rzesze wiernych, którzy błagali, aby ich oszukiwać, i podlizywali się regionalnym kabotynom, aby tylko zamanifestować swoje artystyczne wyrafinowanie. Wielka wytwórnia Chrystusów Frasośliwych, przeznaczonych dla ludzi, którzy dawno już zapomnieli Ojczesz. Sztuka neoludowa – tym wspanialsza dla przyjezdnych i dla cudzoziemców, im dziwniejsza dla miejscowych, pewny towar eksportowy, żelazny temat dziennikarski, bezpieczny i ideologicznie słuszny sposób wydatkowania funduszy na kulturę, świat piękna i groteski, przedmiot obywatelskiej dumy, gospodarskiej troski i powiatowej rywalizacji Medyceuszy na państwowych etatach. Sztuka ludowa, której znaczne obszary nie zostały uznane przez panów za sztukę ludową, a te uznawane przez panów nie są uznawane przez lud, który zresztą nie ma w tej sprawie wiele do powiedzenia, bo już nie jest ludem, chociaż jest niewątpliwie odrębną klasą społeczną i ma właściwe sobie artystyczne aspiracje”.⁷

Tak oto niepostrzeżenie przemieściliśmy się w dziedzinę sztuki, a ściślej rzecz ujmując: plastyki, choć autor tej bezkompromisowej diagnozy kulturowej w podobnym duchu – jak już wiemy – wypowiadał się o inicjującym poniższe rozważania tańcu zbójnickim. Wypowiedź powyższa dotyczy także całego gmachu kultury – wszelkiej, nie tylko tej ludowej czy neoludowej. W żadnym bowiem przypadku nie sposób wskazać jakiejś wyczerpującej esencji, która wyrażałaby w sposób skończony osobliwości danej kultury – ludowej, regionalnej, narodowej, środowiskowej, genderowej itp. Gdy ktoś jednak pokusi się o taką charakterystykę, nieuchronnie naraża się na wpadnięcie w sieć stereotypów, klisz, uprzedzeń albo też jakiejś formy afirmacji, hipostazując jedynie pewne uproszczone obrazy rzeczywistości. W pewnym zakresie nie uniknął tego nawet sam niezwykle przecież dociekliwy autor, gdy przedstawia obraz ludu jako klasy społecznej. Jeśli tak, to którą z dwóch osób, odzianych w góralski strój ludowy i wypowiadających się kolejno w telewizji przy okazji góralskiej imprezy, należałoby uznać za reprezentanta ludu: uczestniczkę, sprzedawczynię oscypków udzielającą wywiadu reporterowi literacką polszczyzną, czy organizatorkę imprezy, doktora etnologii, przemawiającą góralską gwarą? A może obie panie reprezentują lud góralski? Jeśli tak, to musimy porzucić kryterium klasy. To zresztą bodaj już się wyczerpało w późnej nowoczesności w rozumieniu względnie homogenicznych,

przypisanych określone mu wykształceniu czy profesji cech grup ludzkich.

Rzecz wymaga nieco innego ujęcia i zastanowienia się nad pierwotnym znaczeniem ludowości. Z pomocą przychodzi jeden z jej teoretyków, Alan Dundes, który proponuje takie ujęcie pojęcia *folk*, które zresztą w języku angielskim obejmuje również przymiotnikowy jego zakres wyczerpujący się w określeniach „ludowy” czy „ludowość”:

„*Folk* nie jest synonimem chłopstwa (jak to było w XIX wieku) ani też nie można ograniczyć go do jakiejś warstwy społecznej, na przykład *vulgus in populo*, czy dołów społecznych. Nie są nim także niepiśmienni w społeczeństwie piśmiennych. Termin *folk* można odnieść do dowolnej grupy ludzi, którzy podzielają przynajmniej jedną wspólną cechę. Nie ma znaczenia, co ich łączy – może to być wspólne zajęcie, język lub religia; ważne natomiast jest to, że za grupą stworzoną dla jakiejś przyczyny stoją jakieś tradycje, które jej członkowie uważają za swoje. Teoretycznie grupa musi składać się przynajmniej z dwóch osób, lecz zwykle tworzy ją wiele jednostek. Członek danej grupy może nie znać wszystkich pozostałych członków, lecz zna prawdopodobnie wspólne charakterystyczne tradycje – tradycje, które pomagają utrzymać poczucie tożsamości”.⁸

Warto przy okazji zwrócić uwagę, że pewną analogię dla tak rozumianego terminu *folk* stanowi w polskiej literaturze etnologicznej termin „kultura typu ludowego”, choć jest to określenie mniej wyczerpujące, by nie powiedzieć – mylące; znamienne, że taki lub choćby pokrewny termin nie pojawia się w literaturze światowej. Intencją jego pomysłodawców było, jak się wydaje, wskazanie pokładów ludowości i nieelitarności, które znajdziemy w rozmaitych innych klasowych czy grupowych segmentach kultury – od masowych praktyk kultury popularnej po ceremoniał akademicki. Jednak w uprawomocniających eksplikacjach termin ten okazuje się niemal mechaniczną ekstrapolacją zawartości pojęciowej terminu „kultura ludowa”, historycznie i społecznie obciążonego znaczeniowo. Wyrazem tego jest fakt, że niemal nie pojawia się poza tematyką rzeczony kultury ludowej, pełniąc głównie funkcję desygnatu jej współczesnych postaci. Bardziej adekwatnym terminem byłaby po prostu „ludowość”, przymiotnikowy derywat wywiedziony choćby z powyższej propozycji Dundesa. W historii kultury mamy bowiem do czynienia z rozmaitymi postaciami ludowości, nie tylko tej rozumianej klasowo.

A zatem jeśli chodzi o ludowość w powyższym sensie, można nim objąć zarówno naród i grupę etniczną, jak i drwali, kolejarzy, Żydów, czarnych czy rodzinę – twierdzi konsekwentnie Dundes.⁹ W przypadku góralszczyzny, o którym dyskutujemy, najogólniejszą

podzielną cechą tak rozumianego ludu czy ludowości byłoby poczucie wspólnoty regionalnej, pielęgnowane ponadto w diasporze, będące wyrazem ideacyjnego regionalizmu czy lokalizmu. Na to składają się zresztą i pomniejsze elementy, jak lokalna gwara (bywa bliska sercu starannie wykształconego tubylca, który – zdarza się – mieszka na stałe poza regionem), lokalna historia i mity, taniec, muzyka, strój regionalny itd. Omawiany tutaj przypadek ludu góralskiego wykracza zatem poza kryterium klasy, a raczej należałoby mówić o symbiotycznej subkulturze regionalnej, względnie trwale wpisanej w szerszy krajobraz kulturowy. A zatem – znów – raczej ideacyjne kryterium kultury niż społeczne kryterium klasy stanowiłoby tutaj *differentia specifica* fenomenu. Różnice te dotyczyłyby przy tym kultury rozumianej w kategoriach niesformalizowanej struktury i sprawczego, refleksyjnego w niej uczestnictwa, a nie sformalizowanej instytucji. A zatem tak rozumiane pojęcie ludu (ludowości, ludowego) dotyczyłoby raczej rozmaitych form nieskodyfikowanej regionalnej lub innej subkulturowości niż posiadającej oficjalną sankcję kultury narodowej, raczej oddolnie praktykowanego obyczaju niż odgórnie narzuconego prawa, raczej spontanicznie uprawianego folkloru niż uznanej i nauczanej w szkołach sztuki itd. Oczywiście dotyczy to i naszego tańca zbójnickiego.

Z poczynionych powyżej uwag widać jednak, że sprawa nie jest taka prosta, bo jak stwierdzono, i zbójnickiego się naucza, zgodnie z przyjętymi od stu lat układami choreograficznymi, specyficznymi figurami i krokami, określonym zbiorem „nut”. Od dawna zresztą składa się na repertuar licznych zespołów spoza regionu (np. Zespołu Pieśni i Tańca „Lublin” czy Zespołu Pieśni i Tańca „Kębłowo” z Wielkopolski), a i w rodzime współczesne wykonania wplatane są czasem elementy obce – polki czy czardasza. Sformalizował się zatem cokolwiek, zinstytucjonalizował i zoficjalniał, nic więc dziwnego, iż rzecznikami jego i pokrewnych mu fenomenów stają się całkiem „oficjalni” eksperci – etnologowie, muzykologowie, choreografowie, a zatem reprezentanci tej raczej sformalizowanej struktury. Góralska (i nie tylko) „klasyka” zostaje skatalogowana, opracowana, „wyczyszczona” estetycznie, a strażnikami takiej „ludowej poprawności” stają się wykształceni jurorzy objeżdżający festiwale, konkursy i pokazy – Sabałowe Bajania czy Spiżskie Zwyki.

Można by zatem zauważyć, iż ta „ludowa poprawność” – na festiwalach folklorystycznych czy innych imprezach kultywujących lokalne tradycje – pełni tutaj funkcję zbliżoną do artefaktów w muzeach etnograficznych: typowych, by nie powiedzieć stereotypowych reprezentantów dawniejszej kultury. Wiąże się to z szerszym procesem, w obrębie którego, jak zauważa Barbara Kirshenblatt-Gimblett, „etnologia usuwa kulturę ze świata i wprowadza ją ponownie, jako etno-

logię, do muzeum. [...] Muzea stały się kustoszami zbiorów i wystaw przebrzmiałego paradygmatu – muzea etnologii przeobraziły się w muzea historii idei etnologicznej”.¹⁰ Tak też dzieje się i w przypadku dyskutowanej tutaj regionalnej działalności kulturalnej, animowanej częstokroć przez specjalistów od kulturowej przeszłości. Czy można jej jednak odmawiać cech autentyczności, skoro jest często przedmiotem powszechnej afirmacji przez lokalne społeczności, a rozmaici specjaliści – jak widzieliśmy – są obecni od zarażania wszelkiej tego typu działalności? Podczas ostatnich Spiskich Zwyków byłem świadkiem sceny, gdy młody lider jednego z lokalnych zespołów folklorystycznych niemal popłakał się, kiedy uświadomił sobie fakt pominięcia pewnego elementu odgrywanego „tradycyjnego” wesela: „Jurorka na pewno to zauważyła” – stwierdził zmartwiony.¹¹ „W miarę jak przeszłość grupy zarówno w krajowych, jak i transnarodowych spektaklach przekształca się w coraz większym stopniu w zasób muzealny i wystawowy eksponat oraz przedmiot kolekcji, kultura staje się bardziej przestrzenią świadomego wyboru, uzasadnienia i demonstracji, często przed liczną i rozproszoną przestrzenią publicznością, niż habitusem” – zauważa Arjun Appadurai.¹²

Zaangażowanie w takie „żywe praktyki muzealne”, przypominające trochę żywe szopki, żywe obrazy, rekonstrukcje historyczne czy teatr obrzędowy, nie wyczerpuje wszak całości lokalnej kultury, a stanowi jedynie częściowy, choć widowiskowy jej element, nieodnoszący się wyłącznie do jakichś mitycznych czasów *ab origine*. Kultura to bowiem nie tylko – jak to ujmuje Greg Urban – *oneness*, niegdysiejszość, na której skoncentrowana była dwudziestowieczna etnologia, lecz dotyczy też przyszłości.¹³ Podobnie każda ludowa rzeczywistość w nieustannie modernizującym się świecie domaga się nowego – w miejsce względnie sformalizowanego starego pojawia się niesformalizowane nowe, czasem wciąż zakorzenione w lokalnej tradycji, choć czerpiące także z wpływów zewnętrznych: murowany dom w „stylu zakopiańskim”, ale z bogatą boazerią; muzyka w stylu disco polo, ale śpiewana w lokalnej gwarze; przydomowe ogródki ozdobione figurami będącymi jednak znakami lokalnej tożsamości (gipsowi górale pasący gipsowe owce, „harnasie” itp.). Tradycja dostarcza tutaj inspiracji, a nie ogranicza, jest żywym, a nie zahibernowanym zasobnikiem wartości, idei, znaczeń.

W obu jednak przypadkach – tym sformalizowanym i tym niesformalizowanym – mamy do czynienia z autentycznym uczestnictwem. Uwadze Kroha, dociekliwego detektywa, zdaje się umykać fakt, że czy to będzie ów zbójnicki czy – dla odmiany – krzesany z czasów Witkiewicza, czy też współczesny mu odpowiednik opracowany przez miejskiego choreografa i tańczony na rodzimych regionalnych estradach, czy

wreszcie *Krzesany* Wojciecha Kilara wykonywany w światowych filharmoniach, to w każdym z nich znajdziemy prócz elementów muzyki czy tańca rozmaite znaczenia pozaartystyczne lub pozaestetyczne, emocje, przeżycia, wyobrażenia czy odmienne jednak do pewnego stopnia wykonania. Tradycja jakiejś grupy czy ludu to bowiem nie treść zapisana w jakiejś omszałej księdze, lecz żywe „tu i teraz”, ważne dla teże grupy na obecnym etapie jej historycznego kształtowania się i – co więcej – czasem rozprzestrzeniająca się na zewnątrz jak ów słynny poemat symfoniczny Kilara, udzielająca swych znaczeń również „obcym”. Tradycja zatem to nie wyłącznie dochodzące z praeaequum, niczym niezaburzone starcze głosy naszych przodków, lecz także głosy zaadaptowane do współczesności, czasem z udziałem „obcych”, jak tych przenikniętych góralską manią młodopolskich „panów”, lecz na tę tradycję może złożyć się i góralskie disco polo, jeśli tylko zakorzeni się w lokalnej świadomości. Te i podobne nurty mogą ujawniać się z różnym nasileniem w obrębie tego samego ludu, tej samej grupy, w rozważanym tutaj przypadku – grupy regionalnej.

Nie istnieje jakiś niezmienny wzorzec z *Sèvres* tradycji. Jest ona dynamiczna i zmienna i ostatecznie do jej użytkowników należy decyzja, co nią jest, a dokładniej: co ich absorbuje, angażuje, skłania do poświęcenia czasu i uwagi, wyzwala moce twórcze – czasem również bez konieczności nazywania tego tradycją. Skoro młodzież zasilająca zespoły folklorystyczne chce tańczyć „tradycyjne” tańce pod okiem jurorów, to znaczy, że ma taką potrzebę, że jest to zapewne zarazem wyraz określonej polityki pamięci i rytualna praktyka służąca utrwalaniu tożsamości grupowej, w każdym razie – wyraz potrzeby pielęgnowania własnej podmiotowości, własnej odrębności.¹⁴ W końcu w czasach Witkiewicza także byli jacyś mentorzy, znani dobrze badaczom kultury wsi, lokalni starcy, kustosze pamięci, do których ciekawskiego badacza odsyłali przedstawiciele młodszych pokoleń, argumentując, że tylko oni pamiętają „dawne czasy”. Świat jednak się zmienia i obecni mentorzy, jak sto lat temu Szczęsny Połomski, mogą równie dobrze przychodzić z zewnątrz – może to być akademicki etnolog, choreograf czy muzykolog, jak Doda czy Shakira. Z zewnątrz przyszły wszak rozwiązania choreograficzne tańca zbójnickiego czy parzenice na góralskich portkach, i to w czasach, których nikt już nie pamięta.

Ryzomatyczność, a nawet schizofreniczność kultury – jak uważa Appadurai¹⁵ – to zatem nie cecha wyłącznie współczesności, choć dziś element ten przybiera zapewne szczególnie na sile. W nieco bliższych latach 70. XX wieku z kolei na podobne przykłady obce wskazywał Nelson Graburn: ozdabianie wyrabianych przez rzemieślników Cuna tradycyjnych wyrobów tekstylnych wizerunkami ówczesnych polityków amerykańskich, umieszczanie przedstawień pojazdów

kosmicznych, Supermana oraz innych bohaterów kina na indonezyjskich batikach czy wykonywania przez Indian Hopi lalek Kaczina w postaci Myszki Miki. W ślad za tymi adaptowanymi elementami przychodzący również z zewnątrz przybysze – turyści i badacze – mają tendencję do zrywania się na zrywanie z tradycją. Jednak Graburn podkreśla z naciskiem, że „to jest tradycja; jest ona dla tych ludzi równie rzeczywista, jak rzeczywiste były dla ich przodków sto lat temu duchy czaszek i amulety”. I dodaje w demistyfikatorskim duchu: „Społeczeństwo europejskie, a ogólniej – zachodnie, promując i nagradzając zmiany w sferze swej własnej sztuki i nauki, odmawia takiego samego prawa innym”.¹⁶

Nie można zatem stosować owych „kryteriów dziewiętnastowiecznych”, które krytykuje Kroh, do analizy rzeczywistości współczesnej. W globalizującym się świecie współczesnym lokalne tradycje nasycają się treściami zewnętrznymi, te drugie zaś wchłaniają pierwsze (w obrębie omawianej tutaj tematyki: nie tylko wspomniany *Krzesany* Kilara, lecz i *Góralu*, czy *ci nie żal*, piwo Harnaś, Zakopower, oscypek itd.), co składa się w tym przypadku na proces globalizacji regionalizmu/lokalności, z równoczesną kreolizacją, hybridyzacją kultury na rozmaitych jej poziomach i wedle różnych kryteriów. Zwracał na to uwagę James Clifford, podkreślając fakt nieciągłości tradycji, czasem wręcz zrywania z nią – w sposób zamierzony lub na skutek zewnętrznej presji:

„Grupy negocjujące swoją tożsamość w kontekście dominacji i wymiany trwają i łatają się w sposób inny niż żywy organizm. Społeczność, odwrotnie niż ciało, może stracić centralny organ i nie umrzeć. Wszystkie krytyczne elementy tożsamości są w szczególnych okolicznościach możliwe do zastąpienia: język, ziemia, krew, przywództwo, religia [...]. Metafory ciągłości i przetrwania nie biorą pod uwagę złożonych procesów historycznych, procesów zawłaszczania, kompromisu, podporządkowania, wyrotu, maskowania, wynalazczości i odrodzenia”.¹⁷

Dlatego też zdarza się, że ta sama młodzież, już poza baczny spojrzeniem strażników kulturowej poprawności – własnych czy cudzych – i w innych okolicznościach równie dobrze bawi się w akompaniamentie disco czy techno, czego wyrazem jest inna symbolika zbiorowa, tutaj – z przemieszczeniem na przykład w kierunku grupy rówieśniczej, w odróżnieniu od tej poprzedniej, regionalnej. Trudno przysłoby jednak komukolwiek przypisywanie temu przypadkowi cech tradycji, a przecież – jak już dawno temu wykazał Jerzy Szacki¹⁸ – jest jej zwykle tym więcej, im mniej się o niej mówi i odwrotnie – tym mniej jej, im częściej się o niej bez przerwy rozprawia. Myli się jednak Szacki, podobnie jak Raymond Aron, na którego się powołuje, gdy proponuje rozróżnienie tradycja–tradycjonalizm, gdzie

pierwsza jest właśnie taką nienaruszoną niczym strukturą trwającą *ab origine*, drugi zaś to reakcja przystosowawcza, adaptacja pierwszej do wymogów np. modernizacyjnych.¹⁹ Nawet jeśli zgodzilibyśmy się na utrzymanie tego kryterium, to okaże się, że zawsze będziemy mieli do czynienia z obecnością obu jakości, a nazywanie ich – odpowiednio – z użyciem wskazanych terminów jest wypadkową przyjętego arbitralnie punktu widzenia: że coś w danym momencie jest pierwotne, coś innego zaś wtórne, autentyczne czy nieautentyczne; równie dobrze można by argumentować za istnieniem jedynie tradycjonalizmu jako dynamicznej formy tradycji potraktowanej tutaj jako jakość bytująca jedynie w sferze idei.

Zagadnienie to wiąże się zresztą z szerszym problemem teoretycznym, któremu winna stawić czoło współczesna etnologia. Wskazuje na to od pewnego czasu Paul Rabinow,²⁰ zauważając, że w dotychczasowych podejściach dominowało rozumienie praktyk kulturowych jako reprodukcji, pomijano natomiast emergencje, pojawianie się nowych jakości. Wspomniana kategoria *onceness*, niegdysiejszości, będąca wyrazem dominacji rozumienia kultury jako przeszłości, domaga się przewyżczenia, co daje większe szanse na uchwycenie zjawisk *in statu nascendi*, które podlegają nieustannej dynamice po części kontynuacji, a po części zmiany lub też zgoła zerwania z dotychczasowym dziedzictwem. Wydaje się, że dziś coraz częściej mamy do czynienia właśnie z emergencją niż reprodukcją kultury, by znów sięgnąć po diagnozę Appadurra – z konstruowanym prymordializmem, który dawniejsze treści z porządku księgi i odwieczności, jak choćby ów taniec zbójnicki, umieszcza dziś w porządku rynku i przyszłości. Zresztą i rodzima etnologia dostrzegala tę perspektywę na długo przed postulatem Paula Rabinowa: już trzy dekady temu Ryszard Tomicki wskazywał na fakt tradycjonalizmu perspektywnego, refleksyjnej recepcji lokalnego dziedzictwa, określającego „teraźniejszość ze względu na przyszłość”.²¹

Ogólniejszą nieco intuicję tego, a i pewne nieco skrywane zakłopotanie z tego płynące, wykazuje sam Kroh w przytoczonej wcześniej wypowiedzi, gdy wskazuje owych „uczonych, którzy pragnęli wszystko zdefiniować i poklasyfikować, ale nie byli w stanie, ponieważ do zjawisk z drugiej połowy XX wieku stosowali kryteria dziewiętnastowieczne”. Otóż właśnie nie ma jednego kryterium, punktu archimedesowego – dziewiętnastowiecznego, dwudziestowiecznego czy już dwudziestopierwszowiecznego (program edytorski informuje, że nie ma takiego słowa!). I niekoniecznie z owego dwudziestopierwszowiecznego punktu widzenia na poparcie tego należy przywoływać na przykład koncepcję płynnej nowoczesności Zygmunta Bauma, którą dziś określa jakoby „samonapędowa i samointensyfikująca się, kompulsywna i obsesyjna <moder-

nizacja». Z jej to powodu żadna z kolejnych form życia społecznego, na podobieństwo płynów, nie jest w stanie zachować na dłużej żadnego z jej kolejno przybieranych kształtów”.²² Cóż to bowiem oznacza „na dłużej”: rok, dziesięć lat, sto? A może należałoby jakoś rozumianą trwałość ująć w kategoriach generacji, czyli jakiegoś interwału pamięci i zapominania, przysłowiowego konfliktu pokoleń, który okazałby się podstawowym kryterium ciągłości i zmiany? Widzieliśmy jednak, że kolejne pokolenia skłonne są kontynuować to, co dawne, czasem to modyfikując, a czasem odrzucając. A rzecz jest znana już od czasów sumeryjskich, a więc – chciałoby się rzec – od początków cywilizacji, skoro na pochodzących z tamtego okresu glinianych tabliczkach zapisanych pismem klinowym znaleziono utyskiwania starszych na temat młodzieży, która jest zepsuta i porzuca wartości ojców.²³ Jak widać, utrwalona w piśmie dialektyka kontynuacji i zmiany, pamięci i zapomnienia trwa od trzech tysięcy lat, choć także wcześniej była zapewne obecna w mowie, czego można dowiedzieć się wprawdzie nie ze źródeł pisanych, lecz na podstawie zmieniającej się zawartości odkrywek archeologicznych – a i taniec zbójnicki nie zaczął się przecież w czasach Witkiewicza.

Płynność, kreolizacja i hybrydyzacja to atrybuty nie wyłącznie ponowoczesności, choć być może dziś wyraźniej się je dostrzega. Wszystkie te kategorie znajdziemy już w koncepcjach ontologicznych amerykańskiego pragmatyzmu przed stu i więcej laty, choć wskazywane były z użyciem innych konstrukcji pojęciowych. Ponadto Bauman zapomniał zapewne o Braudelowskiej koncepcji historii, która zakładała jakoś rozumianą płynność pod pojęciem koniunktur, tendencji zmian, którą odmiennie od struktur długiego trwania cechowało niedookreślenie, niezakorzenie, zmienność.²⁴ Możliwą zmianę jakościową wprowadza tutaj jedynie owo „dłużej”, co może dotyczyć wszak tyleż struktur, co koniunktur. To jednak jest zrelatywizowane – diachronicznie i synchronicznie – do perspektywy kulturowej. Historycznie „dłużej” w paleolitycznej Europie oznaczało tysiące lat, w XIX wieku dekady, a w wieku XXI oznacza być może jedynie lata; podobnie co innego oznacza współcześnie „dłużej” u gracza giełdowego z Wall Street, a co innego u Buszmena z pustyni Kalahari. Podstawowym epistemologicznym odniesieniem winien być bowiem kontekst odkrycia, rozumiany na przykład na sposób metodologii teorii ugruntowanej,²⁵ którego uwzględnienie sprzyja uniknięciu błędu kategorialnego redukującego perspektywę poznawczą do jakiejś uniwersalnej miary. Ta bowiem okazuje się zgoła partykularna, a „dłużej” czy „krócej” co innego znaczy z perspektywy nie tylko człowieka paleolitu i człowieka XXI wieku, lecz również Baumana i Braudela. Co więcej, ten pierwszy takie i podobne kategorie postrzegał inaczej, kiedy był marksistą, a inaczej postrzega je od czasu, gdy stał się postmodernistą.

Ogólnie rzecz ujmując, te i podobne miary czasowe, podobnie zresztą jak przestrzenne, podlegają kryteriom lokalizacji, co dotyczy nie tylko perspektywy zbiorowej, lecz czasem i indywidualnej, zwłaszcza w przypadku tworzonej przez jednostkę, na przykład przez Baumana, brzemiennej w skutki teorii naukowej. Należy o tym pamiętać, a wówczas – jak postuluje Appadurai – „mogłoby to wszystko zapobiec zbyt łatwemu sięganiu etnografii po rozmaite metaforyczne opozycje kategorialne (wówczas i teraz, przedtem i potem, małe i duże, ograniczony i nieograniczony, stabilny i płynny, gorący i zimny)”.²⁶ Autor powyższej wypowiedzi podkreśla uchybienia w tym względzie własnej dyscypliny, np. metafora płynności, przeciwstawiona stabilności, jest jednak – jak już wiemy – na tyle atrakcyjna, że może stać się łakomym kąskiem dla rozmaitych dziedzin wiedzy o człowieku. Tylko czy coś w ogóle wyjaśnia? – chyba niewiele lub zgoła nic. Podobnie jak kategorie: autentyczność–nieautentyczność, oryginalność–aktualność, pierwotność–wtórność itd. Najbardziej adekwatne wyjaśnienie (lub lepiej: zrozumienie) znajdziemy, podążając raczej za dyrektywami wspomnianej metodologii teorii ugruntowanej czy ogólnie rudymentami metodologii etnologicznej, która przynajmniej od czasów Bronisława Malinowskiego na rozmaite sposoby podkreślała konieczność stosowania jakiejś perspektywy *emic*.

Oznacza to zatem wymóg respektowania elementarza podmiotowego, nieredukcjonistycznego podejścia do człowieka, który nie jest pantofelkiem ani skamieliną, lecz istotą twórczą – wprawdzie częścią jakiejś struktury, a więc względnie niezależnego i „bezdusznego” mechanizmu regulacyjnego, ale jednak również osobą ludzką, myślącą i odczuwającą na swój własny intymny sposób, która porzuca lub pielęgnuje, odtwarza i konsumuje, czyli tworzy swój świat życia. I to on sam lub w gronie współplemieńców – regionu, płci kulturowej, zawodu, wieku itd. – ostatecznie decyduje o pamięci i zapomnieniu, dekretuje przedmiot i zakres tradycji określających jego tożsamość. To, jakich dokonuje wyborów, bywa przedmiotem napiętnowania ze strony rozmaitych krytyków i prawodawców w jednej osobie, oskarżenia czasem o banalizację czy komercjalizację własnej tradycji, czasem zaś o jej porzucanie. A że takie oskarżenia dotyczą w szczególności ludu w klasowym jego rozumieniu, świadczy to tylko o odrealnieniu owych gremiów, badaczy udających się w teren czy turystów szukających wakacyjnych atrakcji, skoro nie zauważyli jeszcze, że klasa ta już nie istnieje i żadne zabiegi reanimacyjne nie są w stanie przywrócić jej do życia w kształcie zapamiętanym przez jej romantycznych piewców.

Natomiast szerokie rozumienie ludowości, nie tylko w znaczeniu etnosu, bliskiego obecnemu tutaj kryterium regionalnemu, lecz również rozmaitych przypad-

ków typologicznych, sprzyja uchwyceniu osobliwości, odrębności, wewnętrznego bogactwa, a także ambiwalencji świata życia grup ludzkich. Pojęcie ludowości pozbawione klasowych obciążeń znaczeniowych, odsyłające do niesformalizowanych jakości kulturowych praktykowanych przez grupy rozmaitego pokroju, pozwoliłoby świeżym okiem spojrzeć także na dyskutowany tutaj przypadek regionalny. Pomogłoby przezwyciężyć dychotomię folkloru i *fakelore*, autentyku i podróbki, kulturowej czystości i zaśmiecenia odpadami z kultury masowej. Zwłaszcza ta ostatnia bywa synonimem kiczu, obciachu, wojny wypowiedzianej kulturowemu nieskalaniu przez – jak to się czasem określa – kulturę typu instant, żarłoczną, prymitywną, merkantylną i wiodącą nieuchronnie do zatowizowanej jednolitości.²⁷ Wystarczy jednak wybrać się na dowolny Góralski Karnawał, a zatem zanurzyć się w czas niezwykły, czy też na całkiem zwykły spacer po zakopiańskich Krupówkach, by natychmiast dostrzec, jak nieodzowną rolę ta kultura masowa odgrywa w dziele kultywowania nie zatowizowanej jednolitości, ale lokalnej odrębności. A przecież jest jeszcze na przykład cała sfera wirtualna: serwisy informacyjne, jak Watra; portale społecznościowe, jak Facebook, na którym znajdziemy Tatrzańską Agencję; czy sklepy internetowe, jak Pracownia Strojów Ludowych Łukaszczyków. Zresztą te i podobne potencjalnie globalne zjawiska sprawiają, że lokalność rozumiana jako punkt wyjścia traci swą rolę na rzecz lokalności jako punktu dojścia i jest takim właśnie emergentnym mechanizmem kulturowym zasługującym na osobną uwagę. Jest czymś więcej niż tylko przypadkiem nowoczesności w służbie tradycji i domaga się całkiem nowych ujęć. To jest już jednak temat na odrębną dyskusję o metodologii współczesnej humanistyki.

* Artykuł jest nieco zmienioną wersją tekstu pt. *O górach, pamięci i zapomnieniu oraz paru innych drobiazgach*, [w:] *Kultura: pamięć i zapomnienie. Księga poświęcona pamięci Profesora Piotra Kowalskiego*, red. B. Jastrzębski, K. Kaniowska, A. Lewicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 269-78.

Przypisy

- 1 A. Kroh, *Sklep potrzeb kulturalnych*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 97.
- 2 Tamże, s. 92.
- 3 Pisownia oryginalna; http://www.youtube.com/watch?v=rtnc_VeEjw8 (dostęp: 27.08.2011).
- 4 Por. *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, przeł. M. i F. Godyń, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.
- 5 A. Kroh, dz. cyt., s. 124.
- 6 Tamże, s. 127.
- 7 Tamże, s. 127-128.
- 8 A. Dundes, *Folklore Matters*, The University of Tennessee Press, Knoxville 1989, s. 11.
- 9 Tamże, s. 11.
- 10 B. Kirshenblatt-Gimblett, *Od etnologii do dziedzictwa. Rola muzeum*, przeł. K. i J. Sielicy, „Etnografia Nowa” 2011, nr 3, s. 125-36.
- 11 Szczere zaangażowanie w pielęgnowanie „wzorcowej” tradycji kulturowej nie powinno jednak przesłaniać faktu, że mamy zarazem do czynienia z napięciem przebiegającym po starej linii centrum–peryferie, miasto–wieś, elity–doły społeczne itd. Wspomniana jurorka, w tym przypadku wykształcona etnomuzykolożka, występuje tutaj bowiem w roli strażniczki tych podziałów, służących utrzymaniu politycznej/społecznej dyferencjacji i stosunków supremacji/podległości pierwszego porządku nad drugim. Ideologiczną sankcją dla tego stanu rzeczy ma być wzorzec „wyjątkowości”, „niepowtarzalności”, indywidualności” twórczości z porządku centrum/miasta/elit w odróżnieniu od odtwórczej jedynie, zbiorowej i anonimowej działalności reprezentantów peryferii/wsi/dołów społecznych. Jeśli zaś ci ostatni wykazują jakieś twórcze zapędy, które są wyrazem odstępstwa od obowiązującego wzorca, należy je z całą bezwzględnością powstrzymywać i piętnować – oto nasza rodzima strategia kolonizacji.
- 12 A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 68.
- 13 G. Urban, *Metaculture. How Culture Moves Through the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001, s. 1.
- 14 To winno stać się odrębnym problemem badawczym: co sprawia, że uczestnictwo w kultywowaniu lokalnego dziedzictwa kulturowego jest przedmiotem zainteresowania i poświęcenia.
- 15 A. Appadurai, dz. cyt., s. 45.
- 16 N. Graburn, *Arts of the Fourth World*, [w:] *Anthropology of Art. A Reader*, red. H. Morphy, M. Perkins, Blackwell, Oxford 2006, s. 421.
- 17 J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dzurak i in., KR, Warszawa 2000, s. 362.
- 18 J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, PWN, Warszawa 1971.
- 19 Tamże, s. 208.
- 20 P. Rabinow, *Marking Time. On the Anthropology of Contemporary*, Princeton UP, Princeton 2008.
- 21 R. Tomicki, *Kultura – dziedzictwo – tradycja*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, red. M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka, Ossolineum, Wrocław 1981, s. 353-70.
- 22 Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Narodowy Instytut Audiowizualny, Warszawa 2011, s. 26.
- 23 Informację tę zawdzięczam Jerzemu Baradziejowi.
- 24 F. Braudel, *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Czytelnik, Warszawa 1999.
- 25 Zob. K. Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*, PWN, Warszawa 2000, s. 27.
- 26 A. Appadurai, dz. cyt., s. 269-270.
- 27 P. Kowalski, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2004, s. 167.



Dolna stacja kolejki na Gubałówkę, 1951, fot. Władysław Werner, archiwum MT.



Andrzej Bachleda Curuś (1923-2009) – artysta śpiewak, narciarz alpejczyk.

Wielki mitograf Joseph Campbell opowiada w jednej z książek, jak prezydenta Eisenhowera wprowadzono do laboratorium, gdzie pracował pierwszy, jak wówczas to zwano, mózg elektronowy o nazwie ENIAC. Na widok niebywalej maszyny prezydent polecił przekazać jej pytanie: „Czy jest Bóg?”. Prądy ruszyły, zamigotały lampki, zawirowały bębny pamięci magnetycznej, po czym metaliczny głos znikąd ozwał się: „Teraz już jest”.¹

W dziejach Zakopanego równie doniosła chwila nadeszła, gdy krytyk, malarz i wizjoner społeczny Stanisław Witkiewicz, gość i mieszkaniec uzdrowiskowej wsi od lat piętnastu, uwikłał się w spór z wójtem, doktorem Chramcem. Polemiczny zapal podsunął mu wielkiej wagi zakopiańskie *credo*:

„Ludzie [...], którzy przyszli do Zakopanego [...], przypuszczali, że na tym gruncie, w warunkach tak wyjątkowych, da się wytworzyć wyższy, doskonalszy typ ludzkich stosunków [...]: środowisko wyższych dążeń i form życia, promieniejące na resztę społeczeństwa. Zakopane miało rzeczywiście wyjątkowe warunki po temu. Otacza je [...] ocean czystego powietrza, niewyczerpane źródła żywych wód górskich i ziemia czysta [...]. Górale są jedną z najwyborniejszych odmian polskiej rasy. Lud to po prostu genialny [...]. Nadzwyczajna inteligencja, połączona z wielką rozważą, nie zabijającą jednak ani lotności pojmowania, ani wrażliwości na zjawiska i wpływy zewnętrzne; wrodzona wytworność obyczajów i stosunków, dzielność, energia i sprawność czynów [...]. Otóż do tej doliny zakopiańskiej, otoczonej bajecznym światem Tatr, przyszli «goście», [...] naprawdę liczący w swoim tłumie to wszystko, co stanowi wyższą klasę inteligencji i charakterów polskiego społeczeństwa”.² Ujawniła się w całej pełni zakopiańska utopia. Stał się mit.

Witkiewicz przedsięwziął wszystko, co daje mitom trwałość. Napisał książkę, wznosił dom, spłodził syna. Książka – *Na przelęczy* – ukończona została w roku 1890; po niej nastąpił długi szereg innych książek. Dom – Koliba Gnatowskich – stanął w roku 1892; po nim powstał długi szereg innych domów. Syn przyszedł na świat w roku 1885, pięć lat później zamieszkał w Zakopanem, lecz pozostał synem jedynym. Książka ukazać winna, godne antycznej Grecji, piękno archaicznej enklawy kultury polskiej; architektura – „chatę góralską, część składową dostojnej gazdowskiej kultury ludowej, ocalić przez przystosowanie do odmiennych warunków czasu i otoczenia”;³ kształcony na geniusza syn kontynuować miał misję i rozwinąć ów ideał. Lecz on właśnie zawiódł. Świadomie i z krete-sem. Bunt Stanisława Ignacego przeciw dziedzictwu i przesłaniu ojca uznać by można za bezapelacyjny, gdyby nie kilka tekstów opublikowanych na progu lat 20.⁴

Pochodzące sprzed lat sześciu znakomite studium Lecha Sokoła *Zakopane jako przewrotna forma życia*⁵

Demonizm Zakopanego – mit i fakt

uwalnia od konieczności kreślenia monografii trzech felietonów Stanisława Ignacego Witkiewicza: *Demonizmu Zakopanego*, ogłoszonego w „Echu Tatrzańskim” w roku 1919, *O dandyzmie zakopiańskim*, który jako Genezyp Kapen wydrukował Witkacy w roku 1921 w „Gazecie Zakopiańskiej” oraz w tym samym roku umieszczonego tamże, pod pseudonimem Maria z hr. Obrapałów Maciejowa Igniewiczowa, tekstu *Negatyw szkicu*. Łączy je wszystkie wątek zawarty w tytule pierwszego felietonu, a mianujący Zakopane światowym centrum dziwności, jednym z pępków metafizycznych globu. „Ktokolwiek chciałby zlekceważyć owe teksty z powodu ich osobliwości oraz tonu buffo i serio starannie wymieszanych, lekceważy całego Witkacego – przestrzega Sokół. – Przecież wyrażał się on w formach groteskowych równie naturalnie, jak oddychał”.⁶

Istotnie: groteskowa jest tylko forma. Treść zaś czerpie wprost z zakończonego niedawno wieloletniego wojażu, który objął zarówno tropiki, jak i Sankt Petersburg oraz wojnę okopową. Uznawany za fakt z pogranicza psychoz indywidualnych i zbiorowych „bzik tropikalny”, który stał się motywem pisanej w tymże czasie sztuki Witkacego, wtedy właśnie skupiał powszechną uwagę, o czym świadczy sławna nowela Stefana Zweiga *Amok* z roku 1922. W tym samym roku ukazało się fundamentalne podsumowanie literackich wątków demonizmu miasta nad Newą, *Dusza Pietierburga* Nikołaja Ancifierowa.⁷ O traumach wojennych publikowali prace Freud, Reich i Stekel.

W dwu pierwszych przypadkach podłoże zjawisk wiązano z metafizyczną presją klimatu, wskazując na dzunglowe bądź bagienne miazmaty. Toteż, sondując aurę „rowu podtatrzańskiego”, tropem tym idzie i Witkacy: „W atmosferze Zakopanego, tak zabójczej dla tuberkulicznych bakcyli, tak pełnej wściekłego dopingu dla ospałych fagocytów, unosi się subtelny narkotyk, stokroć gorszy od dymów opium i haszyszowej marmelady”.⁸ Koncept narkotyku, pozwalający procesom chorobowym przeciwstawić zmiany świadomości, to własny wynalazek Witkacego, znającego już z Rosji smak tych ostatnich. Deklaruje więc nie bez dumy:

„Nazywano niegdyś Zakopane «duchową stolicą Polski». My nazwalibyśmy je inaczej: generalną wytwórną specyficznego, zresztą czysto polskiego narkotyku, zakopianiny, której skład psychiczno-chemiczny staramy się tu, zdaje się po raz pierwszy w ogóle, zanalizować”.⁹ Po czym, płacząc perfidnie przyczynę ze skutkiem, konkluduje: „To działa sama natura, to zagłębienie, zapadnięcie się, to zakopanie się wreszcie w górach, zagradzających swą narkotyczną pięknosciami drogę do życia, to zakopanie się fizyczne, które doprowadza do stokroć gorszego zakopania się w samym sobie, do tej *Dementia praecox zakopaniensis*, co do której prognoza jest przeważnie mętna, jeśli nie beznadziejna”.¹⁰ Lecz, jak widać, ta diagnoza nie dotyczy już chwilowych zmian świadomości. Mowa o trwałych zmianach osobowości.

Długotrwałe przebywanie w narkotycznej atmosferze Zakopanego przynosi wedle Witkacego efekt w postaci „psychozy zakopiańskiej” o różnorodnych przejawach. Należy do nich wygaśnięcie zainteresowania światem zewnętrznym wraz ze skupieniem uwagi wyłącznie na „zakopiańskich problemach”. Zdrada to „wzrok mający w sobie coś dośrodkowego (pępkocentrycznego)” i postawa wykazująca „pewien rodzaj skręcenia się samego w sobie, jakby wszystkie członki miały jakiś punkt specjalny wspólnej grawitacji”.¹¹ W przypadku artystów urasta to do rangi swoistej odmiany zakopiańskiego solipsyzmu. „Omamieni twórcy wszelkich dziedzin pogrążają się w zupełny omphalopsychizm, czyli nieokiełznaną kontemplację swych metafizycznych pępków, bez żadnej uwagi na to, że dzieła ich, coraz słabsze i coraz mniej mające wspólności z rzeczywistością tętniącego dookoła życia, stają się tylko okazami mogącymi zainteresować jedynie psychopatologów lub też ludzi świadomie oddających się perwersji w wszelkich odmianach”.¹² Nic dziwnego, że w tym punkcie wyłania się kwestia demonizmu.

Witkacy, wielki znawca, koneser i badacz demonizmu, rozpoznał go w atmosferze zakopiańskiej nie pierwszy. Tytuł ten przyznać wypada jego ojcu duchowemu z wyboru, Micińskiemu, który z górą dekadę wcześniej przesycił demonizmem karty *Nietoty*. W ironicznie pierwotnej krainie u stóp Tatr, gdzie „wśród jodeł drzemały przedpotopowe jednorożce, krzychały w puszczech pawie, a iguanodonty, wielkie jak kościół w Zakopanem, pożerały trawę i drzewa”,¹³ ścierają się najwyższe i najniższe czynniki polskich losów. Toteż z tej właśnie powieści zdaje się wywodzić swą definicję demonizmu Witkacy: „Demoniczną potęgą nazywamy taką, która włada lub chce władać nami, działając na drapieżne, okrutne i podle instynkty, które w nas drzemają i czekają tylko sposobności, by się objawić”.¹⁴ Mowa o sile napędowej tak znamiennej dla Witkacego dialektyki nienasyconia i upadku. W tych bowiem egzystencjalnych ekstremach, wyznaczanych na prze-

mian przez wolę samorealizacji i wolę samozniszczenia, wychodzą na jaw elementarne siły podświadome. Sprzyja zaś temu, jak go nazywa Sokół, złowrogi zakopiański *genius loci*,¹⁵ rozjątrzący zarówno skrajne ambicje, jak i bezbrzeżną nudę. „Są to dolegliwości wykraczające poza sferę psychiczną i wkraczające na teren metafizyki”.¹⁶

Demonizm Zakopanego jawi się w tym ujęciu jako moralna nieważkość, powołana do życia i podsycana wciąż przez stężoną lokalną nierealność. Dotknięte nim jednostki objawiają stan ducha, w którym – niczym w *Nietocie* – świat realny gubi rozgraniczenie ze światem wewnętrznym, zaś autokreacja i autodestrukcja łączą się w jeden proces. Witkacy rozwija tu niejako jedną z ironicznych obserwacji ojca: „Kiedy Władysław Matlakowski wydał swoje *Budownictwo ludowe na Podhalu*, jeden z najwybitniejszych publicystów polskich pisał: «Zakopane leczy zapewne choroby płucne, napędza jednak w zamian chorób umysłowych»”.¹⁷ Pod piórem syna rzecz zyskuje jednak inny wymiar, bliski intuicjom, jakie legły u podstaw surrealizmu: „Strach przed obłędem nie zmusi nas do zatrzymania sztandaru wyobraźni w połowie masztu”.¹⁸ Istotnie, jak dowodzą zachowane relacje, atmosfera roztaczana przez środowisko awangardowych artystów zakopiańskich w epoce formizmu, a więc latach 1918-22, nosiła znamiona samorodnego protosurrealizmu. Co jednak najważniejsze, to domysł, że Witkacy postanowił skontrolować idealistyczną utopię ojcowską własną ironiczną utopią. Dojrzało bowiem drugie pokolenie zakopiańskich inteligentów i naszedł czas, by zakopane ziarno, z którego wywodzi się nazwa miejscowości, wreszcie wzeszło.¹⁹ Już przed laty pełen niepokoju ojciec zapytywał w liście dwudziestoletniego Stasia: „Co Ty myślisz mówiąc, że nigdy nie będziesz patrzył na siebie z punktu widzenia społeczeństwa?”.²⁰ Teraz zaś idea demonizmu Zakopanego mitowi wykreowanemu przez ojca przeciwstawić pragnie pod każdym względem przeciwny mit własny. Jest nim zarysowany jako projekt nowy, skrajnie indywidualistyczny styl zakopiański.

Felietony Witkacego wikłają się w paradoksach reguł tego stylu. Zyskują jednak jasność wszędzie tam, gdzie mowa o dyscyplinie duchowej jego artystycznych adherentów. Stale powraca bowiem myśl, że odsłanianą właśnie nową zakopiańską sztuką życia „kasa sama siebie w ogon, jest szczytem perwersji i odwrotności wszystkiego”.²¹ Przeskok mentalny w guście filozofii zen, który Witkacy zwie wolą psychiczną,²² wiedzie do generalnego przenicowania stosunków międzyludzkich i towarzyszących im uczuć. Na przykład „miłość staje się tutaj wzajemnym zagnębaniem się dwojga istot w nieistniejącej komplikacji uczuć, łączeniem się w rozdwojeniu, rozdawaniem się w jedność, upoczwornianiem się w niedopasowaniu porozumień, nieporozumieniem w absolutnej zgodzie o nieskończono-

ściowym wykładniku bezdennej zawilosci. «O, jak się dziwnie wykrzywają chwile» – szeptała przed laty pewna dama, konająca od chronicznego zatrucia zakopianiną. I miała rację: chwile nie tylko się wykrzywają, one się przekrzywają zupełnie na tę drugą stronę, po której słowa takie, jak miłość, nienawiść, zazdrość lub pożądanie tracą sens wszelki i wzbudzają tylko uśmiech pogardy na twarzach (o ile je w ogóle twarzami nazwać można) prawdziwych zakopiańczyków i zakopiańczyzek».²³

Tę wyrafinowaną kultywację absurdu wywieść bodaj należy z przedwojennych jeszcze praktyk kręgu towarzyskiego młodych ludzi skupionych wokół Stasia Ignacego, Chwistka, Malinowskiego, Jaworskiego, Szymanowskiego i kilku dziewcząt z Kresów tworzących artystyczno-erotyczne wielokąty „o nieskończonościowym wykładniku”, których duszna atmosfera tak zafrapowała i zbrzydzała zarazem przybysza z zewnątrz – Artura Rubinsteina. Kluczowy jest tu zwrot

„przed laty”, a owa dama, jak można się obawiać, skończyła w lutym 1914 roku naprawę.²⁴ Ilustrację dramaturgiczną i rozwinięcie tego, co zdawać się mogło zaledwie felietonowym konceptem, przynosi ukończona tuż przed zakopiańskimi felietonami pierwsza dojrzała sztuka Witkacego, *Maciej Korbowa i Bellatrix*, której postaci wciąż instruują się w kwestii odwracania wartości: „Zmień te wyrazy na ich odwrotność. One muszą zmienić się w uczucia”, lub: „Wytwarzam właśnie odwrotność tego uczucia, które w tej chwili jest treścią mojej duszy”, lub: „Coraz większą czuję rozkosz tej męki, ale nie wiem, czy to już jest uczuciem odwrotnym”.²⁵

Tak pojęta podróż w nieznaną podsuwa znów na myśl przywołane już dzieło Josepha Campbella i passus, gdzie uczonego wykładają zasady indiańskiego kultu pejotlu. „Najpierw następuje uwolnienie się od obowiązków życia świeckiego. [...] Jeśli ludzie tego nie zrobią, magia nie będzie działać. Potem wyruszają w po-



Witkacy na nartach, ok. 1929-1930. Autor nieznan. Fot. ze zbiorów J. Gąsienicy Roja.
Z wystawy *Porozmawiajmy o kobietach* (patrz dalej artykuł Łukasza Kossowskiego).

dróż. Używają nawet specjalnego, negatywnego języka. Na przykład zamiast mówić «tak», mówią «nie», albo zamiast «wyruszamy» mówią «przybywamy». [...] W ten sposób wkraczają w przygodę”.²⁶ Trudno się dziwić, że Witkacy zagustował w pejotlu.

Idee, wyłożone przezeń w niepokojącym zmieszaniu serio i buffo, w roku 1934 znalazły rozwinięcie, a po prawdzie wulgaryzację, pod piórem przyjaciela. Zakopane – dowodzi Rafał Malczewski – „poczęło wytwarzać specjalną trutkę, dziwnego składu alkaloid, który parę razy użyty deformował duszę początkującego narkomana [...]. Ten i ów zdawał sobie poniekąd sprawę, że to, co go sprowadza i przykuwa do Zakopanego, nie wiąże się z urodą górskiej przyrody ani odrębnością folkloru góralskiego. Nie umiał jednak sprezyzować powodów tego pędu, dobrze ukrytych, istotnych przyczyn zamiłowania do taplania się w błocie Krupówek. A Zakopane zionęło narkotycznym jadem i coraz większy zastęp cisnął się do jego bram”.²⁷ Dużo obszerniejszy, niż można go tu przedstawić, i zabawniejszy wywód przynosi jednak znamienne przesunięcie. „Zakopianina”, jakkolwiek by ją nazwać, nie stanowi już ekspresji najskrytszych pragnień jednostki, które tylko pod Giewontem znaleźć mogą swój perwersyjny wyraz, lecz świadectwo irracjonalnego magnetyzmu, którego wymiar demoniczny niemal znika. „Całym ciałem od pierwszej sekundy pobytu u stóp Giewontu wchłaniamy ją, ponieważ zaś nie wydzielamy ani atomu tego specyfiku, aż do stanu nasycenia dawka wzrasta ustawicznie, skrzętnie magazynowana przez organizm, i ani się nie obejrzymy, gdy jesteśmy zatruci na wylot, przepojeni na wskroś zakopiańskim szalejem, aż wreszcie zacniemy oddawać nadmiar tego narkotyku bliźnim, i wtedy stajemy się groźnymi nosicielami zarazy, nieświadomi nieszczęścia, jakim obciążamy nasze otoczenie, radośni w naszym obłędzie, dumni z duchowego kalectwa, które związało nas na zawsze z tym skrawkiem ziemi, który chyba został stworzony przez szatana urzędnego jak bela”.²⁸ Demonizm Zakopanego przyrządzony zostaje, jak wszystko w tym mieście, na użytek tłumu przybyszów. A tym samym mit, zakorzeniony społecznie w swej uproszczonej postaci, staje się, na wzór mitu Stanisława Witkiewicza ojca, realnym faktem.

W tej sytuacji, śladem apelu podejrzanego hrabiny z Witkacowskiego *Negatywu szkicu*, nie pozostaje nic innego, jak „zaczisnąć zęby i pięści, i nie dać się za żadne skarby świata, i nie dać zginąć im, którzy dotąd przynajmniej z nadludzkim wysiłkiem starali się wskresić zamierający pępek metafizycznej dziwności zakopiańskiego życia i użycia. O ile są, konają samotnie, w rozproszeniu, popełniając ohydne kompromisy [...] i *faute de mieux* oddając się na pożarcie jadowitym, zakisłym w dolinowym sosie ceprom, bawiącym się ich przedśmiertnymi podrygami. O, los ultimos podrygos! O, muerte de Zakopane!”²⁹

Bo wraz z Witkacym odrzucić trzeba wątpliwość: „Może ich wcale nie ma?”³⁰

Przypisy

- 1 Wg: *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, opr. B.S. Flowers, przeł. I. Kania, Kraków 2009, s. 39.
- 2 S. Witkiewicz, *Bagno* (1902), [w:] *Pisma tatrzańskie*, t. I, Kraków 1963, s. 222-223.
- 3 J.G. Pawlikowski, *Od autora*, [w:] *O lice ziemi. Wybór pism...*, Warszawa 1938, s. XIII.
- 4 Wymiar i zakres tego buntu omawiam w szkicu *Wiosenne chrunie. Witkacy w Tatrach*, „Pamiętnik Teatralny” 2011, z. 1-2, [przedr. w:] J. Gondowicz, *Paradoks o autorze*, Kraków 2011.
- 5 L. Sokół, *Zakopane jako przewrotna forma życia*, „Przegląd Humanistyczny” 2005, nr 3.
- 6 Jw., s. 100.
- 7 Z kontynuacją *Pietierburg Dostojewskiego*, 1923, oraz *Był i mif Pietierburga*, 1924.
- 8 S.I. Witkiewicz, *Demonizm Zakopanego*, [w:] *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i opr. J. Degler, Warszawa 1976, s. 496.
- 9 Jw., s. 498.
- 10 Jw.
- 11 Jw., s. 499.
- 12 Jw., s. 496.
- 13 T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 1910, s. 235.
- 14 S.I. Witkiewicz, *Demonizm...*, dz. cyt., s. 494.
- 15 L. Sokół, *Zakopane...*, dz. cyt., s. 100.
- 16 Jw., s. 101.
- 17 S. Witkiewicz, *Po latach* (1905), [w:] *Pisma tatrzańskie*, t. II, Kraków 1963, s. 60.
- 18 A. Breton, *Manifest surrealizmu* (1924), [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, ułożył i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 58.
- 19 Por. W. Eljasz, *Ilustrowany przewodnik do Tatr i Pienin*, Kraków 1886, s. 65-66; J. Chmielowski, *Przewodnik po Tatrach*, Lwów 1907, s. 11-12.
- 20 S. Witkiewicz, *Listy do syna*, opr. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969, s. 347. List z 16 V 1906.
- 21 S.I. Witkiewicz, *Demonizm...*, dz. cyt., s. 501.
- 22 S.I. Witkiewicz, *O dandyzmie zakopiańskim*, [w:] dz. cyt., s. 505.
- 23 S.I. Witkiewicz, *Demonizm...*, dz. cyt., s. 498-499.
- 24 Gry tego „towarzystwa wzajemnej penetracji” opisuje szczegółowo w szkicu *Upadek rozpatrywany jako jedna ze sztuk pięknych*, „Twórczość” 2006, nr 8, przedr. [w:] *Paradoks o autorze*, dz. cyt.
- 25 S.I. Witkiewicz, *Maciej Korbowa i Bellatrix*, [w:] *Dramaty I*, opr. J. Degler [Dziela zebrane, t. 5], Warszawa 1996, *passim*.
- 26 *Potęga mitu*, dz. cyt., s. 33.
- 27 R. Malczewski, *Paszkwil na Zakopane (poświęcone tym, którzy nie ulegli)*, [w:] *Od cepra do wariata*, Warszawa 2000, s. 121.
- 28 Jw., s. 122-123.
- 29 S.I. Witkiewicz, *Negatyw szkicu*, [w:] *Dramaty III*, opr. J. Degler [Dziela zebrane, t. 9], Warszawa 2004, s. 507-508.
- 30 Jw., s. 508.

Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego, Zakopane, Krupówki 10, tel. 52-05 (z biegiem lat przyrastały kolejne cyferki, teraz jest dziewięć, nie licząc wewnętrznych), to jedyna instytucja, jaką kochałem.

Zatrudniłem się tam, dumny i przejęty, w 1967 roku, skutkiem przedziwnego splotu wydarzeń – jakbym Pana Boga za nogi złapał. Po czterech latach złożyłem jednak wypowiedzenie, bo nie dało się dłużej wytrzymać w tym zwariowanym grajdole. Lecz uczucie trwało. Posłużyć się przenośnią w stylu trzeciorzędnego tatrzańskiego poety: moja miłość do Muzeum Tatrzańskiego jest jak woda w Dolinie Kościeliskiej. W latach młodzieńczych wiła się stokami Ciemniaka pośród kwiatków i skał, rosła, rosła, zlewała z innymi potokami, względnie ciekami wodnymi (tak mówią naukowcy, że też im nie wstyd), aż zapadła pod ziemią, ślad po niej zaginął, lecz tylko pozornie, bo po latach wychynęła niczym wywierzyisko pod Pisaną Skałą, a teraz płynie środkiem doliny, zbierając dopływy, inaczej nazwana, choć wciąż jest tym samym potokiem. Patrząc z oddalenia i cieszy mnie, że moja młodzieńcza miłość trafiła w dobre ręce, dochowała się wnuków, jest zadbana i ma się znacznie lepiej niż wtedy, gdy chciałem z nią związać swój los.

Pierwszy raz zobaczyłem Muzeum Tatrzańskie, gdy miałem dwanaście lat. W Bukowinie dorośli wciąż mówili o Zakopanem, a mnie było przykro, bo nigdy tam nie byłem, więc jak tylko przyjechała Mama i zapytała, na co miałbym ochotę, wydukałem, że chciałbym zobaczyć Zakopane. Zabrała mnie na całutki dzień. Do Poronina autobusem, z Poronina do Zakopanego pociągiem, bo taniej. Cały dzień z Mamą, Mama tylko dla mnie, jejku. Zdobyliśmy Nosal, potwornie stromy, niebotyczny, skalisty szczyt. Nic a nic się nie bałem, no, może trochę, tak w sam raz; przecież nigdy wcześniej nie patrzyłem w przepaść, mając przed nosem czubki smreków, szyszki na nich wisiały, a pod nimi, na dnie doliny, ulica, którą szliśmy przed godziną.

Muzeum wywarło na mnie silne wrażenie, zwłaszcza wewnątrz drewnianej chaty, ustawione w środku murowanego budynku. Znałem bukowiańskie chałupy, ale były one – w porównaniu do tej muzealnej izby – nie dość góralskie, różnica natychmiast rzuciła mi się w oczy. Więc – prosty wniosek – tę muzealną ktoś musiał fachowo podgóralszczyć, zgóralszczyć, ugoralszczyć. W ten sposób dowiedziałem się o istnieniu nauki zwanej etnografią i pomyślałem, że być etnografem, poprawiać góralszczyznę, uszlachetniać ją i strzec... Dla czegoś takiego warto poświęcić życie. Tak oto dość wcześnie, jak to się wówczas mówiło, połknąłem bakcyła. Nie pozbyłem się go do dzisiaj, choć organizm broni się jak może, wytwarza przeciwciała.

Na pierwszym piętrze wydałem okrzyk zachwytu i przerażenia na widok wypchanego niedźwiedzia.

Muzeum Tatrzańskie – moja pierwsza i ostatnia miłość

W Bukowinie dorośli często opowiadali o niedźwiedziach. Bałem się, że taki potwór nagle zastąpi mi drogę albo podejdzie pod płot i co wtedy zrobić? Teraz stoję oko w oko z niedźwiedziem, szczyrzy zębiska, wyciąga pazury, a przecież jestem bezpieczny. Uznałem, że otrzymanie posady w Muzeum Tatrzańskim to absolutny szczyt tego, co człowiek może w życiu osiągnąć, a dyrektor... Idziemy Krupówkami, Mama mówi: „Zobacz, ten starszy pan w pumpach to Juliusz Zborowski, dyrektor Muzeum Tatrzańskiego”. Jakbym patrzył na żywego Kopernika albo Chopina.



Juliusz Zborowski, fot. Władysław Werner, archiwum MT.

*

Byłem na piątym roku etnografii, gdy przypadkiem spotkany kolega napomknął, że w Muzeum Tatrzańskim mają wolny etat. Jeszcze tego wieczoru siedziałem w pociągu. Osobowym z Warszawy do Zakopanego jechało się kilkanaście godzin. Rano w barze mlecznym pokrzepiłem się kawą zbożową i bułką z plasterkiem żółtego sera (na zupełną pomidorową, z której słychać ów bar, było jeszcze za wcześnie), po czym stanąłem przed obliczem pani dyrektor. Mówiła z delikatnym lwowskim zaśpiewem, co uznałem za dobry omen.

Zostałem młodszym asystentem. Moje nowe stanowisko wymagało opanowania podstawowej wiedzy fachowej. Zacząłem więc pilnie się dokształcać, bo studia, hmm... Choć i tak byłem w znacznie lepszej sytuacji od koleżanki z zachodu Polski, która obroniła pracę magisterską o tradycyjnym pożywieniu Indian Nawaho, po czym zatrudniła się na Rzeszowszczyźnie, nie mając pojęcia o tamtejszym regionie, jego problemach narodowościowych, stosunkach wyznaniowych, najnowszych dziejach, a nawet putniach, kierniach i cebrzykach.

Skoro już byłem pracownikiem muzeum, należało je gruntownie poznać. Wybrałem się więc do Chaty (niektórzy mówili: Willi) TEA, przy Bulwarach Słowackiego, oddziału MT, obejrzeć zbiory Szymańskich. Szło się brzegiem potoku Bystra, obudowanego idiotycznym kamiennym korytem. Niejeden turysta wpadł tam w pułapkę – chcąc się ochlapać, niebacznie stanął na oślizgłych glonach, wartki prąd podciął nogi, uchwycić się nie było czego, wlokło cepra kilkadziesiąt metrów albo dalej. Zamiast zdobywać góry i młodą pierśią chłonąć wiatr, trzeba było leczyć poobijane gnaty. Ten potok opisała Antonina Leńkowa w książce *Oskalpowana ziemia* (1961), podając za przykład bezmyślnej dewastacji środowiska. Autorkę obwiniono o szkodnictwo gospodarcze (jako jedna z pierwszych w Polsce pisała o ciemnych stronach industrializacji), straszono więzieniem.

Doktor Stefan Szymański z Warszawy w 1919 roku kupił chałupę bezrolnego hamernika, by pomieścić w niej swe podhalańskie zbiory. Nazwał ją TEA, od imion matki, Teodozji Anny. Dzięki swym kontaktom z góralami, niekiedy bardzo serdecznym, uzupełniał kolekcję. Zmarł w 1942 roku. Właścicielem kolekcji został jego brat Tadeusz, który w 1951 roku przekazał zbiory Muzeum Tatrzańskiemu.

W latach 60. mieszkała tam pani Janina Szymańska. Oprowadzała turystów w kilku językach, uczyła się kolejnych. Spytałem o fotografię mężczyzny wiszącą między oknami w białej izbie. Włosy do ramion jak Sabała, gęśliki, staroświecka koszula ze zgrzebnego płótna, kłobuk, serdak. Wyjaśniła, że to pan doktor, twórca kolekcji. Lubił przyjeżdżać do Zakopanego i przebierać się w stare portki, a upozował się na Saba-

łę z pomnika, żeby było absolutnie po góralsku. W Warszawie organizował góralskie wieczornice, opowiadał gadki, śpiewał, przygrywał.

– Proszę pani, czemu on to robił, dlaczego się przebierał?

– Trzeba by jego spytać. Ale cóż, nie żyje.

– A te długie włosy?

– To przecież peruka, młody człowieku.

Pani Szymańska powtarzała gościom, że doktor nazywany był Tytusem Chałubińskim Polski Niepodległej. – Któż go tak tytułował – pomyślałem. – Przyjaciele i rodzina, żeby mu sprawić przyjemność. I słusznie: obaj lekarze ftyzjatrzy, obaj miłośnicy Tatr i folkloru, obaj turyści górscy. Różniło ich to tylko, że pierwszy był prekursorem, a drugi epigonem.

TEA cieszyła się międzynarodową renomą. Pani Szymańska opowiadała, że jakiś Japończyk specjalnie wybrał się do Zakopanego zwiedzić sławną kolekcję, biegał po dworcu autobusowym, pokazywał na prawo i lewo kartkę CHATATEA, ludzie mieli zabawę, aż dopiero któryś taksówkarz pojął, że to nie po japońsku, i go przywiózł.

W przekonaniu zwiedzających TEA była typową góralską chałupą, cudem zachowaną. Mało kto sobie uzmyslał, że kolekcja obrazowała nie tyle dawną góralszczyznę, co stosunek inteligentów do podhalańskiej kultury ludowej – i dlatego tak się podobała. Wystawiono eksponaty atrakcyjne, estetyczne, nie zaś typowe dla biednej, hamernickiej rodziny. W XIX wieku takie wnętrza istnieć nie mogło. Szymańskiego, jak wielu innych miłośników i znawców, najwyraźniej nie interesowała kultura ludowa widziana od strony jej twórców i uczestników. Nie traktował wnętrza izby jako zespołu znaków określających stopień zamożności, pozycję społeczną, stosunki rodzinne i kulturę duchową mieszkańców. TEA była nagromadzeniem rzeczy pięknych albo ciekawych. Podobna proporcja dawała się zresztą zauważyć w zbiorach głównych Muzeum Tatrzańkiego – ponad czterysta pięćdziesiąt obrazków na szkle, około czterystu misternie ryzowanych łyżników, stroje, ale prawie zupełny brak tradycyjnych narzędzi rolniczych, środków transportu, przedmiotów związanych z tkactwem, zbieractwem czy obróbką drewna.

W białej izbie, która była ekspozycją muzealną i mieszkaniem pani Szymańskiej, nad łóżkiem wisiały kajdany.

– To są kajdany na zbójnika.

– Proszę pani, a jak pan doktor je zdobył, skoro kolekcja powstawała w latach 20. i 30., gdy zbójnictwa od dawna nie było?

Pani Szymańska spojrzała ze zdziwieniem. Cóż za pytanie.

– Obstałował u kowala, jakże inaczej.

Obok kosa.

– Spod Raclawic – wyjaśniła pani Szymańska. Więcej nie pytałem. Powieszenie na ścianie kosy spod

Raławic, nieważne czy autentycznej, było chwalebny, patriotycznym gestem. Kto tego nie rozumie, niczego nie wie o tamtych czasach.

I głównie te kajdany spowodowały, że zainteresowałem się inteligentną legendą neozbójnicką. Napisałem artykuł, wysłałem do kwartalnika „Polska Sztuka Ludowa”, zaproszono mnie na rozmowę. Zasiadli kołem: pan Aleksander Jackowski, pani Jadwiga Jarnuszkiewiczowa, pani Anna Kunczyńska, zresztą zakopianka, pan Jacek Olędzki – same tuzy. Serdeczni, życzliwi, pochwalili, owszem, interesujące, ale tu nieścisłość, tu przeoczenie, tam zbyt skrót myślowy. Na kiedy poprawię, bo chcieliby dać do najbliższego numeru. Umordowałem się, uszarpałem, solennie postanawiając, że już więcej niczego nie napiszę.

*

Zaglądałem do chaty dość często, zwłaszcza gdy w muzeum zjawiał się jakiś szczególny gość i trzeba go było dokądś zaprowadzić, żeby się pozachwycał.

Panią Szymańską od czasu do czasu zastępowała jej siostrzenica, Maria Tworkowska, plastyczka, na stałe mieszkająca we Francji. Nauczyła się oprowadzania od ciotki, opowiadała te same anegdoty, w tych samych miejscach, tymi samymi słowami, nawet tak samo intonując, bardzo mnie to bawiło. Nagle zaczęły o niej pisać wszystkie gazety, w związku z tak zwanym procesem taterników. Zaangażowała się w przrzucanie przez Tatry paryskiej „Kultury” i innych zakazanych wydawnictw, wpadła, dostała trzy i pół roku, wyszła w 1971 z amnestii. Jej mężem był Jacek Winkler, dziennikarz i fotoreporter, partyzant w czasie wojny afgańsko-radzieckiej. Zginął w 2002 roku na wspinaczce w masywie Mont Blanc. Od niedawna baza Polskiego Kontyngentu Wojskowego w Afganistanie nosi jego imię. Pani Tworkowska zaś, jak wyczytałem w Internecie, nadal mieszka we Francji, zajmuje się promocją Europy Wschodniej.

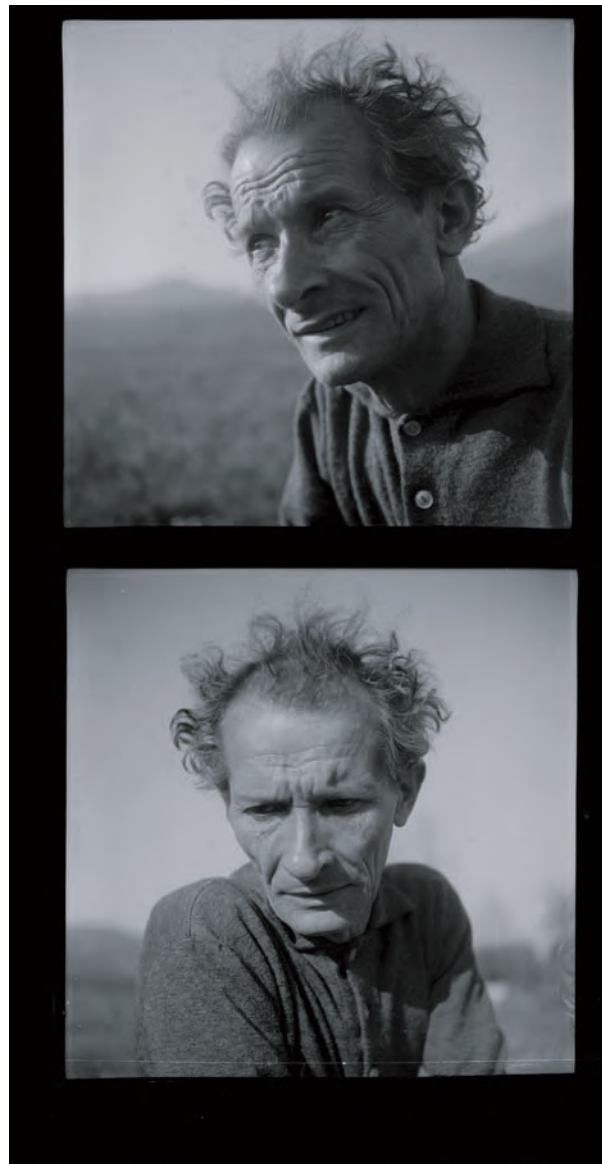
Gdzie TEA, gdzie Paryż, gdzie Alpy, gdzie Afganistan. Jak to gdzie? Pod Nosalem.

*

Państwo Szymańscy ofiarowali zbiory Muzeum Tatrzańskiemu, ale chałupa pozostała ich własnością. Gdy więc Janina Szymańska rozchorowała się obłożnie, zapisała ją w testamencie ludziom, którzy mieli się nią opiekować w trudnych chwilach. Niebawem trzeba było z dnia na dzień zabierać kolekcję i likwidować oddział muzeum. Nie obyło się bez awantur.

Poszedłem tam niedawno, zimą 2012 roku. Chałupa stała, ale wyglądała na pustą, nie było śladów na śniegu. Można podejrzewać, że właściciele czekają, aż się rozpadnie, zostanie cenna działka, będzie można ją sprzedać za grube pieniądze.

*



Antoni Rząsa, fot. Halina Rząsa, archiwum Galerii Antoniego Rząsy.

Trzeba się było nauczyć reguł postępowania, opowiadać środowiskowy język. Przyszedłem do pracy na początku stycznia, gdy jeszcze nie przebrzmiały echa grudniowego sukcesu pana Kazia, który kończąc stary rok, uciekł z pieniędzmi, kupując bodaj dziesięcioletni zapas wycieraczek, szczotek takich i owakich, ścierek, drabin, prostych narzędzi, choć były nie do zdobycia.

Przyznali nam środki z paragrafu zbiory, musimy z nimi uciekać, bo przepadną – znaczyło, że należy jak najszybciej wydać pieniądze przeznaczone na zakup eksponatów. Jeśli nie uczynimy tego w wyznaczonym terminie, najczęściej bardzo krótkim, to nam odbiorą, a w przyszłym roku nie dadzą. Lecz w Zakopanem żyło wielu artystów, dzięki czemu można było szybko i sprawnie wydać pieniądze, gdy je niespodziewanie przyznali. Pani Helena Średniawa zabrała mnie do pracowni Antoniego Rząsy, świetnego rzeźbiarza.

Wybrali ekspresyjną, czarną Pietę. Za rzeźby płacono według cennika Związku Polskich Artystów Plastyków, od wysokości. Wysokość od do – tyle złotych. Otóż Pieta była o kilkanaście centymetrów za niska, żeby uciec z całą kwotą. Pan Rząsa, korzystając z dobrej rady, sprawnie wymienił deskę, podstawę rzeźby, na grubą kłodę. Stałem i gapiłem się melancholijnie – ów kłoc wart był mniej więcej tyle, co moje kilkumiesięczne pobory. Zresztą Pieta naprawdę na tym zyskała – to wydzwignięcie uczyniło ją jeszcze bardziej ekspresyjną, a naturalna chropowatość kłody zmieniła się w sugestywną fakturę. Znawca powiedziałby, że współgra z bryłą. Góral podścielił końską derkę, żeby nie uszkodzić siedzenia, posadziliśmy Pietę, dorozka ruszyła, pan Rząsa stał pośrodku drogi i tęsknie patrzył, bo bardzo nie lubił rozstawać się ze swoimi pracami. Podtrzymywałem cenny nabytek jak mogłem, zaś pani Średniawa powtarzała raz po raz, żebym uważał, bo może spaść, więc lepiej, żeby nie spadła, bo jak spadnie, to co wtedy. Tak jechaliśmy ulicą Kościeliską, mijając zabytkowe chałupy i stary kościółek, Pieta wznosiła się nad nami, płynęła w powietrzu, ludzie przystawali, scena jak z filmu.

Środki były „na paragrafach”. „Mamy na paragrafie [numer]” znaczyło, że pieniądze można wydać tylko na to i nic innego, czyli uruchomić z paragrafu fundusz osobowy, fundusz bezosobowy lub środki trwałe – innych nazw nie pamiętam. Szkoda, bo po tylu latach nabrały wdzięku i można by się nimi pobawić. Kilkaście, może dwadzieścia kilka paragrafów. Posługiwało się głównie numerami, każdy znał je na pamięć, natychmiast chwytal w czym rzecz – wyjąwszy mnie, bo stałem nisko w hierarchii, między bytem a niebytem, więc dzięki Bogu nic ode mnie nie zależało i nie musiałem o niczym decydować. Co jakiś czas odbywało się przerzucanie środków na inny paragraf, trudne i nerwowe, nie pojmowałem subtelności z tym związanymi, choć byłem mimowolnym świadkiem wielu dyskusji – jak postąpić, żeby legalnie zrobić to, czego robić nie wolno.

Jakże tu zresztą opowiadać o bazie, skoro byłem samą nadbudową, finansowym kosmitą, jeźdźcem znikąd, czy jak to inaczej nazwać. Nie wiem, z czego tam żyłem. Przecież nie z pensji – etat w dziale etnografii, który mnie dowartościował na całe życie, przechwalałem się nim, gdzie tylko mogłem, był grubo poniżej minimum socjalnego, wynajęcie pokoiku pochłaniało połowę poborów, czasem więcej; na życie pozostawała suma stanowiąca równowartość kilkunastu obiadów w barze mlecznym. Wyjadałem pani Średniawie dżem, bo stał na wierzchu. Nigdy mi nie wypomniała, choć nie mogła nie zauważyć, cześć jej pamięci. Staralem się zachować umiar – podjadałem nie więcej niż trzy łyżeczki co kilka dni.

Wstyd przyznać, ale od czasu do czasu wspomagała mnie Mama.

Niekiedy trafiała się fucha: przymyt sprzętu taternickiego albo przepisywanie na maszynie. Oczywiście na służbowej maszynie i służbowym papierze, w godzinach pracy.

W ciągu czterech lat pobytu w Zakopanem przeprowadzałem się sześć razy. Wolnych pokoi było pełno, ale dla turystów, na tydzień-dwa. Gdy gospodyni słyszała, że mam tu pracę i chcę wynająć na dłużej, ucinała rozmowę. Kiedyś Ciocia Jadzia naraiła mi swoją przyjaciółkę, która miała na Skibówkach drewniany domek, ale wybierała się do córki do Wiednia i szukała kogoś, kto jej tego domku będzie przez półtora roku pilnować. Coś dla mnie! Zadzwoń, umówię się, wchodzę. Smród w mieszkaniach mi nie dziwny, ale... Gospodyni, emerytowana nauczycielka, hodowała trzydzieści kilka kotów. Każdy miał imię, dramatyczny życiorys, kulinarne wymagania oraz problemy zdrowotne. – Musi pan to zanotować i nauczyć się na pamięć, za tydzień przepytam. Jeden kot usiadł mi na ramieniu, dyskretnie dmuchnąłem mu w nos, wielce się zdumiał, ale zeskoczył, drugiego już miałem na kolanach, patrzę w lewo – kot, w prawo – kot, na kredensie kot, na kanapie kot. Pani się łaskawie zgadza, żebym mieszkał w jej domku przez półtora roku całkiem gratis, jedynie płacąc rachunki i opiekując się kotami, w razie czego wzywając weterynarza. Będą mnie odwiedzać jej przyjaciółki, również emerytowane nauczycielki, by mieć baczenie i słać raporty do Wiednia.

*

Autorzy świetnej wystawy Muzeum Tatrzańskiego *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*¹ przypomnieli, pośród wielu innych legendarnych postaci drugiej połowy XX stulecia, Zbigniewa Korosadowicza i jego psa. Wyszperali fotografię, na której dwaj serdeczni przyjaciele przystanęli w malowniczym miejscu i kontemplują panoramę Tatr. Rozumieją się bez słów, dobrze im ze sobą, to widać. Korek (tak nazywano go w Klubie Wysokogórskim), jak zwykle z fajką, ustawił się na tle poświaty zachodzącego słońca, pies także ze światłem w kudłach. Korek ma pustawy plecak, zwój liny przez ramię. Po cóż wziął linę na spacer z psem? A jeśli nawet, to czy nie lepiej było wsadzić ją do plecaka? Lecz autor zdjęcia, Zbigniew Kamykowski, znał swój fach. Lina to atrybut, jak lilia, kielich czy armata na wizerunku świętej Barbary albo takąż lilia względnie osioł obok świętego Antoniego.

Pies Korosadowicza, owczarek podhalański, to był unikat. Wyjątkowo dorodny, potężny. Heros. Gdy zakończył życie, pan dał go wypchać i chciał ofiarować Muzeum Tatrzańskiemu. Między panią Średniawą a panią Wrońską, kierowniczką działu przyrodniczego, doszło do zdecydowanej wymiany poglądów – pani Średniawa twierdziła, że pies to zwierzę, więc przyroda; pani Wrońska przeciwnie – owczarek to pies pasterski, etnografia. Oba twierdzenia były słuszne; cóż,

kiedy służyły przeciwstawnym interesom i nie dawały się pogodzić. Owo piękne bydlę nieprzeciętnej postury zajęłoby sporo miejsca w magazynie, gdzie i tak panowała straszliwa ciasnota, oraz wymagało specyficznych zabiegów, stąd ów naukowy spór, jeden z najgorzalszych i najdłuższych podczas mojej pracy w muzeum. Nie pamiętam, czym się zakończył. Obawiam się, że pies nie został przyjęty do zbiorów i Korek musiał przełknąć kolejne upokorzenie. A miał ich w życiu niemało.

Zbigniew Korosadowicz był jednym z najwybitniejszych taterników lat 20. i 30. W czasie wojny na żądanie władz okupacyjnych zorganizował i prowadził TOPR, pod urzędową nazwą Tatra-Bergwacht. Na stałe mógł zatrudnić garstkę ratowników, ale wystawił wielokrotnie więcej legitymacji służbowych. Taki dokument był na wagę życia – chronił od wywózki na roboty, ulegalniał ludzi idących w góry. Oczywiście nie trudno było wpaść, Korek szalenie ryzykował. Podjął grę z okupantami, wydał jakieś niemiecko-polskie foldery turystyczne. Po wojnie mu to obrzydliwie wypominano, chociaż wiele osób było mu winnych dozgonną wdzięczność, a niejednemu Pogotowie uratowało życie.

W lutym 1945 roku kierował jedną z najtrudniejszych akcji w historii TOPR – wyprawą po rannych partyzantów radzieckich do Doliny Zuberskiej, częściej zwaną „akcją na Zwierowce”. Ratownicy, w skrajnie złych warunkach pogodowych, przekradając się pod nosem niemieckich posterunków, przeszli z doliny Chochołowskiej do szałasu na stokach Brestowej Kopy, skąd zwieźli toboganami czterech ciężko rannych i troje wyczerpanych sanitariuszy do Zakopanego. Aż do połowy lat 60. teksty i film² o tej wyprawie sławiły ratowników, usuwając w cień człowieka, który ich prowadził, na co zwróciła mi uwagę Różyczka, czyli Róża Drojecka. Guzik bym wiedział o wielu sprawach, gdyby nie ona. Różyczka to był mój prawdziwy dział oświatowy.

Opowiadała, że uczestnicy wyprawy na Zwierowkę zostali zaszantażowani – poszli, bo obiecano im wywózkę na białe niedźwiedzie. Nie jestem w stanie sprawdzić tej informacji, ale słyszałem ją kilkakrotnie, powtarzaną półgębkiem.

Błękitny krzyż oglądałem w warszawskim kinie. Byłem wtedy nastolatkiem stęsknionym za Podhalem, nartami, prawdziwym śniegiem. Przejęty, wpatrywałem się w ratowników grających samych siebie (kilka lat później próbowano odebrać im blachy przewodniczące, bo nie mieli matur). Ale najmocniej wbiła mi się w pamięć scena w szałasie. Rannemu partyzantowi trzeba było natychmiast amputować nogę, bez znieczulenia, piłką stolarską. Walcząc z niewyobrażalnym bólem, na wpół nucąc, na wpół skowycząc, zaczął śpiewać rosyjską piosenkę – i w tym momencie cała publiczność w kinie Moskwa wybuchnęła rechotem. *Błę-*

kitny krzyż miał być opowieścią o przyjaźni polsko-radzieckiej: oto bohaterscy zakopiańscy toprowcy, skoro tylko dotarła do nich wieść, że partyzanci radzieccy są w śmiertelnym niebezpieczeństwie... i tak dalej. Ta scena amputacji, autentyczna, nikogo nie poruszyła, natomiast zadymka śnieżna – tak. Jak to już wiele razy bywało, intencja autorów poszła w jedną stronę, reakcja publiczności – w drugą.

Zbigniew Korosadowicz znany był głównie jako autor tatrzańskich map panoramicznych. Wiedział z wieloletniej praktyki nauczyciela geografii, że w narodzie umiejętność czytania map... i długo jeszcze tak będzie. Propagował więc mapy panoramiczne, taką kartografię dla analfabetów. Któż dzisiaj przyzna, że na tych panoramach uczył się Tatr, bo mapy fizyczne były dla niego za trudne. Ja tam się przyznaję – to głównie dzięki jego panoramom zdałem egzamin przewodniczeki.

Pracował w technikum budowlanym. Budowlanka stoi obok muzeum – miałem więc szczęście raz po raz spotykać sympatycznego starszego pana w pumpach, z nieodłączną fajką. Kłaniałem się i uśmiechałem do niego, odwzajemniał uśmiech, kilka razy zagadnął uprzejmie.

I znów go zobaczyłem, na tym wysmakowanym, starannie skomponowanym zdjęciu.

W latach 60., gdy je zrobiono, trochę fotografowałem. Idąc śladami mistrzów, starałem się inscenizować, uwydatniać rzeczywistość na zdjęciach, aby była prawdziwsza, intensywniejsza od tej zwyczajnej, jako że ludzie są na ogół tępi i tego, co mają przed nosem, nie dostrzegają, trzeba im pokazywać palcem. W znajomej zagrodzie mieszkała babka o pięknych siwych



Róża Drojecka, fot. Zbigniew Kamykowski, archiwum MT.

włosach, zaciętym spojrzeniu i żyłastych rękach powykęcanych reumatyzmem. Bardzo mi się podobała, takie ręce w fotografii artystycznej to jak korzenioplastyka w rzeźbie amatorskiej. Był gorący letni dzień, ostre słońce, wyprowadzili babkę z izby, ustawiłem krzesło pod ścianą tak, żeby placek po odkruszonym tynku błyszczał nad jej głową niczym aureola; ręce na kolanach, słońce pod takim kątem, żeby wyszły wszystkie zmarszczki na twarzy, a oczodoły stały się wyraziście czarne. Babka była świetną modelką. Najprawdopodobniej nie wiedziała, co się dzieje i po co to wszystko. Niedługo potem oddali ją do przytułku. Zakończyła życie w romantycznych okolicznościach. Rozmawiała o wiele dłużej niż wypadało, raz, drugi, z jedynym mężczyzną na sali, obiektem powszechnej kobiecej adoracji. Główna rywalka poczuła się zagrożona, zaszła od tyłu, pacnęła czymś ciężkim. Babka padła trupem, a jej morderczyni po chwili także nie żyła. Prokuratury nie zawiadomiono, bo co tu wyjaśniać; lekarz pośpiesznie wystawił dwa świadectwa zgonu. Pochowano je obok siebie, za jednym zamachem. Ich Apollo westchnął nad świeżą mogiłą:

– Głupie baby.

*

Różyczka imponowała mi niezależnością, ciepłą ironią, przenikliwą inteligencją, świeżym spojrzeniem na sprawy oczywiste. Starsza o czterdzieści lat, była dla mnie skarbnicą wiedzy o dziejach taternictwa, kultury zakopiańskiej (nie tej książkowej), o Lwowie pod sowiecką okupacją i innych rzeczach. Miała zdolności literackie. Szkoda, że ich nie wykorzystwała.

Szybko mnie zaakceptowała, mówiła mi po imieniu. Byliśmy sobie potrzebni – ona w muzeum wreszcie miała do kogo gębę otworzyć, ja zaś lubiłem, gdy stawała we drzwiach i monologowała oparta o framugę:

– Antosiu, żyjesz od dziecka w Peerelu, więc nie jesteś w stanie pojąć, że za pierwszych Sowietów niektórzy lwowiacy byli bliscy obłądu, gdy się dowiadawali, że mają głosować na jedną listę wyborczą, na jednego kandydata, a głosowanie to surowy obowiązek. Dla ciebie to normalne, prawda? A nam się nie mogło w głowie pomieścić, dosłownie. Komisje wyborcze były otwarte od szóstej rano do dziesiątej wieczór. Niezdziela, chcę odespać nocne wystawianie w kolejkach, ale gdzie tam. O ósmej walenie w drzwi. Milicjant i jakieś babsko. Żeby natychmiast w te pędy biegła głosować. – Jak to, jeszcze czas – odpowiadam – pójdę po południu. Oni, że chyba oszalałam, jakie po południu, czy nie wiem, że jest współzawodnictwo między punktami wyborczymi, który pierwszy osiągnie sto procent frekwencji? Bystro, bystro. Wybory jak w raj: Adamie, wybierz sobie żonę.

W gazecie wywiad z Boyem, uradowanym niezmiernie, że po zwycięskim 17 września stał się obywatelem Kraju Rad, bo tylko w tym ustroju ma pełnię

swobody twórczej, pańska Polska go prześladowała, nie mógł rozwinąć skrzydeł, a dopiero teraz, w radzieckim Lwowie... Przerażeni ludzie szepczą: jak to, Boy? Co się stało? Boy, naprawdę Boy? Nikomu nie przyszło do głowy wytłumaczenie dla ciebie najoczywistsze, że Boy żadnego wywiadu nie udzielał, jego rzekome wypowiedzi to od pierwszej do ostatniej litery nieprawda. Nikt, dosłownie nikt z mojego otoczenia nie przeniknął własnym rozumem, że gazeta może do tego stopnia kłamać, że coś takiego jest w ogóle możliwe.

Musielśmy się dopiero uczyć codziennego obcowania z tym państwowym, bezwstydnym łgarstwem. Im kto był kulturalniejszy, z tym większym trudem mu to przychodziło, a niektórzy lądowali w Kulparkowie. Wiesz, co to Kulparków?

– Ależ wiem. W Warszawie Tworki, w Krakowie Kobierzyn, w Poznaniu Dziekanka, we Lwowie Kulparków. Polska dzielnicowa.

– Godzina trzecia, może czwarta nad ranem – opowiada Różyczka – sterczę w kolejce, poddrzemuję na stojąco, aż pan stojący za mną podtyka mi pod nos gazetę. „Pani spojrz”. I co widzą moje piękne, ale tym razem zaspane oczy: na zdjęciu bloki mieszkalne w centrum Lwowa, z lat 20. I podpis: nowe budownictwo radzieckie we Władystoku. Obok artykuł o dzielnych sowieckich budowniczych, najwspanialszych na świecie. „Ta na Kulparków”, powiedziałam. To było wtedy popularne powiedzonko. „Ta na Kulparków”, powtórzył i uśmiechnął się, od razu było nam raźniej.

Pracowałam w przetwórni pomidorów, smród potworny, kotły czerwonej papatochy, jeśli raz na dzień wyciągnęłam z niej i ukradłam jednego całego pomidora, to był udany dzień. Te pomidory jechały tygodniami w upale z jakiejś Mołdawii czy skądś, przyjeżdżały zgniłe, breja lała się z wagonów na tory, ale poddawano je normalnemu procesowi technologicznemu, produkt finalny wlewano do butelek, po czym wylewano, bo do niczego się nie nadawał. Lecz plan musiał być wykonany. Bo trzeba ci wiedzieć, Antosiu, że dwa najazdy w 1939 roku podzieliły Polaków na lewobrzeżnych i prawobrzeżnych. Lewobrzeżni znaleźli się pod okupacją niemiecką, prawobrzeżni pod sowiecką. Doświadczenia jednych i drugich były z gruntu odmienne, częstokroć nie mogli się porozumieć w podstawowych sprawach. Ja byłam prawobrzeżna, więc egzotyka pierwszych lat Polski Ludowej nie zaskakiwała mnie na każdym kroku; już to przebrałam.

Na Łyczakowie była cegielnia, wożono do niej glinę kilkadziesiąt kilometrów. Jakiś czubaryka odkrył glinę znacznie bliżej, wielka oszczędność, sukces władzy radzieckiej, tyle że ta bliższa glina była do niczego, cegły rozsypywały się w rękach, o czym od dawna wiadano. Sowietom to nie wadziło, dla nich ważna była produkcja dla samej produkcji, nie rezultat.

Antosiu, jesteś młody, stykasz się z tym od pieluch, więc ci łatwiej. Nasze generacje tym się różnią, że myśmy mówili: „ta na Kulparków”, a wy kwitujecie pogardliwie: „normalka”.

Chyba nie pojmiesz, pewnie cię to zgorszy, z jaką radością witaliśmy we Lwowie wkraczające wojska niemieckie. Oczywiście dochodziły nas wieści o okupacji w Generalnej Guberni, ale Niemcy to jednak była Europa, nie ta potworna dżicz. Stałam na chodniku i wiato-wałam, zgoda, byłam naiwna, może się zachniesz, trudno.

Rychło doświadczyliśmy na własnej skórze, do czego Niemcy są zdolni. Uciekłam do Zakopanego.

Tatry pod okupacją niemiecką wspominam jak najlepiej. Były puste i piękne. Granicy pilnowali grenzschutzte, Tyrolczycy, ludzie spokojni. Nas, taterników, traktowali wyrozumiale, nawet życzliwie. Zdarzali się również Niemcy przedwojenni alpiniści. Urywali się ze służby na dzień, dwa, spokojnie poodychać górskim powietrzem. Z jednym nawet się wspinałam, dał mi kilkanaście oficerskich tabliczek czekolady.

Ale, drogi Antosiu, wszystko na tym świecie ma swój kres. Do Zakopanego weszli Sowietci. Idę doliną, dobrze mi, nagle zza drzewa wyskakuje bojec z pepeszą. „Kuda idiosz?”. „W góry”. „No kuda?”. „No w góry”. Temu kałmukowi nie mieściło się we łbie, że ktoś może iść w góry ot tak sobie, dla przyjemności, nie sły-szał o czymś takim. Więc szybko się nauczyłam: na grzyby, na borówki. Wtedy puści. Polska Ludowa zaczęła się dla mnie od tego pytania: „kuda idiosz?”.

Tuż po wojnie była urzędniczką od kultury w radzie miejskiej, ale szybko stamtąd uciekła. Pracowała w domach wczasowych, zaś w połowie lat 50. schroniła się, na moje szczęście, w muzeum.

Nie cierpiała frazesów, wszelakiej pychy, pozy. Bawiło ją i żenowało, wybitną przedwojenną taterniczkę,³ że stroję waźniaka, górskiego orła, chodzę po mieście w ciężkich wibramach, obowiązkowo ubłoconych. Pumpki, wysokie skarpety z owczej wełny, latem również, koniecznie opadające – z oczywistych względów było mi to niezbędne do szczęścia. Zwróciła uwagę – najpierw delikatnie, żartobliwie, potem rzeczowo; za trzecim razem wręczyła pastę i szczotkę. Nabyła je w tym celu. A skoro i to nie poskutkowało, dała spokój, uznając, że jestem pod tym względem niereformowalny, samo mi przejdzie po pewnym czasie. Co się i stało. Lubiła mnie, razem z moimi śmiesznościami.

Natomiast nie przepadała za panią Wandą Jostową, która obnosiła się ze swoimi dokonaniem, zresztą rzeczywistymi – współtworzyła i przez wiele lat prowadziła skansen orawski w Zubrzycy, robiła wywiady terenowe, poszukiwania w archiwach Polski i Słowacji, publikowała. Cóż, kiedy musiała zaznaczać, że jest jedynym naukowcem w Muzeum Tatrzańskim, co nie było mile widziane i nie wzbudzało estymy otoczenia. Na którejś naradzie, gdy omawiano przygotowanie popularnej broszurki, powiedziała zachęcająco do Ró-

życzki: „Niechże pani napisze, trochę wysiłku, na pewno się pani uda!”. Różyczka jej to zapamiętała, a gdy pani Jostowej zepsuła się maszyna do pisania i narzekała na kolejnym zebraniu, że jej sprawozdanie z podróży służbowej jest pozbawione litery m, a przecież należy jej się sprawna maszyna – Różyczka mruknęła: „Niech więc napisze gwarą, omijając tę literę: Rano pojechał autobuse w Zubrzycę i godołów, godołów do odpolednia, a pote wróciłak się w Zokopane”. Napuszony, naukawy styl pani Jostowej, jej *pluralis maiestatis*, np. „badaliśmy wsie podbabogórskie”, „stwierdziliśmy występowanie zjawiska”, zresztą przyjęty w publikacjach etnograficznych, opatrywała ironicznymi komentarzami.

Tępiła frazesy w prasie. Szczególnie uwzięła się na „białe szaleństwo” i „smakowity owoc”. Czytywała na głos korespondencje pana J. z Zakopanego, w tym celu jedynie, by nazywać go idiotą, ewentualnie skończonym lub bezbrzeżnym idiotą, zaś na wszelki wypadek, gdyby słuchacz miał w tej mierze jakiegokolwiek wątpliwości, przygważdżała kolejnymi cytatami. Otóż redaktor J., wieszcząc nadchodzącą zimą, nieodmiennie pisał o amatorach białego szaleństwa, że spadł śnieg, więc się cieszą, a jeśli jeszcze nie spadł, to się nie cieszą. Różyczka czytała na głos i kolejny raz wyjaśniała, że białe szaleństwo to kalka z niemieckiego, tytuł przedwojennego filmu o fascynujących wyczynach narciarskich, które mają się nijak do popisów łamagów na oślich łączkach. Słuchałem tego z rozbawieniem – za to Dunia, która siedziała z Różyczką biurko w biurko i w tych warunkach usiłowała pracować, dostawała drgawek. Zima mijała, w komunikatach prasowych pana J. nadchodził sezon truskawek. „W zakopiańskich sklepach pojawiły się pierwsze kobiałki tego smakowitego owocu” – donosił, chyba po to jedynie, by utwierdzić Różyczkę w jej poglądach.

Wyrzuciłbym z pamięci muzealne szkolenie bhp, czyli bezpieczeństwa i higieny pracy (rozwijam ten skrót, bo w języku młodzieżowym behape to antykoncepcja), zwłaszcza że nauka obsługi gaśnic pianowych, czyli sikanie do celu na szkolnym boisku, ominęło mnie z powodu choroby – gdyby nie oryginalna, społecznikowska postawa pana prelegenta i riposta Różyczki.

W tak zwany dzień beźmięśny, gdy muzeum było zamknięte dla zwiedzających, zgromadzono wszystkich pracowników, by wysłuchali kilkogodzinnej pogadanki mającej na celu radykalną poprawę bezpieczeństwa i higieny pracy w MT. Siedziałem naprzeciw Różyczki i próbowałem pojąć, jak to jest, że niemłoda pani o zgorzkniałym wyrazie twarzy, w znoszonym, ale świeżo wypranym i odprasowanym służbowym fartuchu, od pierwszego rzutu oka sprawia wrażenie osoby niezależnej, obdarzonej silnym, zdecydowanym charakterem. Różyczka budziła respekt. Może zresztą tylko ja ją tak odbierałem.

A tymczasem prelegent pouczał, jak nie dać się oszukać Państwowemu Zakładowi Ubezpieczeń – instytucji, która go do nas delegowała, oraz jak wyłudzić nienależne odszkodowanie, gdy nadarzy się okazja.

– Szanowni państwo, jesteście objęci ubezpieczeniem na terenie muzeum oraz w drodze do pracy i z pracy. Ale proszę zapamiętać: jeśli idąc, wstąpicie do sklepu albo nawet kupicie gazetę w kiosku, a ulegniecie wypadkowi przed domem, odszkodowanie nie przysługuje. Dlatego, zeznając przed inspektorem czy wypełniając protokół powypadkowy, pamiętajcie: szliście najkrótszą drogą do pracy albo z pracy, niczego po drodze nie załatwiając, z nikim nie rozmawiając, nigdzie nie zbaczając. Rozumiemy się?

Proszę także pamiętać, że tego dnia, gdy ulegliście wypadkowi, w muzeum nie było imienin ani żadnej innej uroczystości, nie mieliście w ustach kropli alkoholu. Będą pytać podchwytliwie, czy jedliście tego dnia czekoladki. Kategorycznie zaprzeczajcie. Czekoladki bywają z rumem, a ustalanie, czy akurat te były z rumem, ile ich zjedzono i jakie to mogło mieć ewentualne konsekwencje, może potrwać wiele miesięcy.

Wypadek przy pracy ma być niewątpliwy. Przy pracy, w żadnych innych okolicznościach, rozumiemy się? W protokole najlepiej wymieniść najczęściej wykonywaną czynność służbową, podczas której to się wydarzyło, i twardo się tego trzymać.

Sporządzając protokół, należy pamiętać, że pracownik PZU przede wszystkim będzie próbował ustalić, czy wypadek nie nastąpił wskutek naruszenia przepisów bhp. Wtedy nici z odszkodowania. Protokół trzeba więc fachowo sformułować. Gdy więc ktoś z państwa ulegnie wypadkowi, czego oczywiście nie życzę, służę pomocą, mój numer telefonu zostawiam w dyrekcji – tłumaczył.

Intencje pana prelegenta były dla wszystkich oczywiste, słuchacze uśmiechali się dyskretnie, ze zrozumieniem.

– Państwo pewnie są zmęczeni. Proponuję piętnastominutową przerwę, potem zrobię krótką powtórkę i zaliczę państwu szkolenie. Każdy dostanie piątkę – zażartował.

I w tym momencie odezwała się Różyczka:

– To my panu już zaliczamy i dajemy piątkę z plusem, tylko niech pan nas puści.

– A, jeśli tak, to świetnie. Dziękuję państwu.

Jesienią odbywał się Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziem Górskich. Wybraliśmy się na występ zespołu włoskiego we trójkę: Różyczka, Stasio Krupski i ja. Potem wstąpiliśmy do Szarotki na kawę.

– Bardzo mi się podobało. Ten solista podobny do Garibaldiiego świetnie się ruszał. Byłby z niego całkiem przystojny chłopiec, gdyby nie te kudły na gębie (Ró-

życzka nie cierpiała brodaczy). Zgrabny, umięśniony jak należy, gibki, jeszcze nie zdążył się roztyć ani sflaczać.

Wymieniliśmy ze Stasiem spojrzenia. Różyczka zauważyła i wybrnęła z sytuacji, podnosząc głos i robiąc oburzoną minę:

– To skandal, żeby postać historyczna, przywódca rewolucji wywijał na scenie takie hopki! To niepoważne!

Śmiałem się, często to do mnie wracało, jeszcze po wielu latach. Dziękuję, Różyczko.

Ale nie zawsze zachwycała się kulturą ludową.

– Antosiu, jesteś etnografem, więc może mi z łaski swojej wyjaśnisz, po co radio nieustannie nadaje babcię Papuciową. Chciałabym to wreszcie pojąć. (Babcia Papuciowa – Różyczka nazywała tak audycje folklorystyczne, których wtedy rzeczywiście było sporo). Toż to kręcka można dostać. Dzisiaj rano znów tym raczyli. „Babciu, zaśpiewajcie co”. „A dejcie mi pokój, jo stara, nie umiem”. „Ale babciu, my wiemy, że babcia pięknie śpiewa, babciu, zaśpiewajcie co, jakąś piosenkę z dawnych czasów”. „Idźcie sobie, kochane ludzie, skądęście przyszli, jo ni mom czasu”. „Ale babciu...”. „Łelele łe, łelele łe, łelele łe, łelele łe, łelele łe, łelele łe”. „Jak pięknie, jak pięknie, babciu!”. Antosiu, bądź tak dobry i wytłumacz mi, co wy etnografowie w tym widzicie, dlaczego to jest takie cenne.

– Przykro mi, Różyczko, ale nie potrafię tego pani wyjaśnić. Ja to kocham, i tyle.

– Och, dziękuję ci uprzejmie. Jest, jak przypuszczałam: dostaliście zbiorowego fiksum dyrdum. Nie mam więcej pytań. Ja też jako młoda panienska uwielbiałam takie durnoty. Mój numer popisowy to dziadowska ballada o Makarym i biednej *gdowie*. Znasz to?

– Nie.

– To co z ciebie za etnograf.

Zgarbiła się, podparła nieistniejącym kosturem, poczapła kilka kroków, wyciągnęła drżącą rękę jak prawdziwy żebrak i zaniósła się płacziwie.

Z pierwszych zwrotek dowiedziałem się, że Makary był potwornym żarłokiem. Gdy pochłaniał obiad (tu szczegółowy opis), zjawiła się biedna *gdowa*, owinięta w szmaty, z dzieckiem na ręku, dopraszając się wsparcia. Makary przegnał ją precz, wdowa go przekłęła: „Bodajbyś pękł!”. Co się i stało. „Niechaj brojni Boska ręka widzieć, jako człowiek pęka” – zaskowytała Różyczka, łapiąc się za brzuch, jakby rozpaczliwie usiłowała zatrzymać wylewające się wewnętrzości. I już zmierzała do puenty, z której dobitnie wynikało, że słuchanie jej popisu nie jest darmowe. Wyciągnęła rękę w proszalnym geście. Nie miałem innego wyjścia: sięgnąłem do portmonetki, dałem pięć złotych.

– Antosiu, jeśli myślisz, że ci oddam, to się grubo mylisz. Jeszcze żaden żebrak nie zwrócił jałmużny. Jak folklor, to folklor.



Harenda, Muzeum Kasprowicza, Maria Kasprowiczoza i wycieczkowicze, fot. Władysław Werner, archiwum MT.

Miała radykalne poglądy na temat Witkacego. Nazywała go grafomanem i pozerem, a ludzi, którzy się nim zachwycali, półgłówkami. Nie mówiła tego przy Duni, która już wówczas zapowiadała się na największą polską witkacolożkę, tak ją po latach tytułowano – ale takich rzeczy ukryć przecież nie sposób. Pewnego razu – opowiadała Różyczka, gdy Dunia wyszła na chwilę z pokoju – Witkacy próbował zaszokować inaczej niż zwykle, zjawił się na Krupówkach w łowickich portkach. Ktoś go zobaczył i pobiegł do lokalu, w którym siadywała artystyczna bohema, jego przyjaciele. – Słuchajcie, słuchajcie, idzie Witkacy w łowickich portkach, umówmy się, że nikt tego nie zauważy i nie skomentuje. Witkacy wchodzi, przekonany, że wywrze piorunujące wrażenie. A tu nic. Ostentacyjnie spaceruje tam i z powrotem. I nic. – No, co o tym myślisz? – pyta kogoś. – O czym? – No o tym. – O czym?

Wyszedł wściekły i dłuższy czas się nie pokazywał. Oto, drogi Antosiu, najwłaściwsze podejście do jego, za przeproszeniem, twórczości. Przecież to był przede wszystkim pozer, tyle że nikt nie odważył się tego głośno powiedzieć. Ale cóż, teraz urodzaj na takich.

Natomiast zmienił jej się wyraz twarzy, gdy ironicznie potraktowałem podhalańskie wiersze Kasprowicza. Odkryłem je właśnie, szukając motywów zbójnickich w literaturze, i skrytykowałem bez litości, z młodzieńczą dezynwolturą, nazywając wykwitem tatrzańskiej grafomanii – pewien, że Różyczka podzielił mój punkt widzenia:

Hejże, chłopcy, hej!
Z wirchów, hal i kniej!
Potokami,
Jeziorami,
Wierszyczkami,
Turniczkami,
Za orłami,
Kozicami,
Od krzaka do krzaka,
Z buczaka na pniaka!
Posiejemy strach! Hej!
Zatrwoży się Lach! Hej!
Liptak skrzydła stuli,
Jak trafion od kuli
Ścierwożerczy ptak
Gdy nas w orli szlak,
Z pałaszem na przedzie,
Janosik powiedzie!
Ach!⁴

– Antosiu, czemu się wyśmiewasz, to przecież arcydzieło! Słyszysz rytm tego wiersza? To przecież melodia, rytm, nastrój tańca zbójnickiego!

– Według mnie to zbitka pustych stereotypów, poetycka łatwizna.

– Ależ co ty wygadujesz! Sam jesteś pusty stereotyp! Czy naprawdę nie słyszysz? Kasprowicz starał się oddać...

– I właśnie to jego nieudolne usiłowanie mnie śmieszy. Kochanowski nie starał się niczego oddać, tylko pisał, co czuł, a Kasprowicz się nadyma, stary grubas w pożyczonym kłobuku z piórkiem.

– A czy wiesz, jak on był uwielbiany?

– Mniszkówna i Zarzycka jeszcze bardziej, na podobnej zasadzie. A to obłudne podziwianie górali przyniosło tragiczne skutki. Na tej glebie wyrósł *Goralenvolk*.

Zrobiłem jej przykrość. Nie podjęła dyskusji, machnęła ręką i ostentacyjnie wyszła.

Innym razem zezłościła ją moja notatka w „Wierchach”. Napisałem o tomiku Stanisława Nędzy-Kubińca *Mity halne*:

„Co by zrobił Autor, gdyby zbójnicy wyskoczyli z wiersza, obrabowali mu chałupę na Nędzówce i spalili? Podhale czeka na poetę, który słysząc wiersz:

ino nie robić mątu,

nie gniewać mnie,

wyrubiem do jednego

złe krwie –

krzyknąłby jak można najgłośniej: chuligan!”.

– Antosiu, wypisujesz banialuki, bo jesteś młody i głupi, mam nadzieję, że wkrótce z tego wyrośniesz, ale redakcja „Wierchów” powinna była chronić cię od kompromitacji i wyrzucić twój elaborat do kosza, nie drukować. To przecież poważne pismo, z tradycjami.

Ale jeszcze tego dnia odezwała się do mnie zwyczajnie, jakby nigdy nic.

Kiedyś wybuchła afera – jakiś Niemiec oparł się zbyt mocno o gablotę i wgniółł szybę. Pani Średniawa wołała, żeby płacił, już dość od nich wycierpieliśmy – ale to był Niemiec z NRD, nie miał pieniędzy, stał ze skruszoną miną i monotonna przeproszał w kilkuminutowych odstępach. Nadeszła Różyczka, wezwana, bo znała perfekt niemiecki (francuski również). Pani Średniawa co prawda także znała francuski i niemiecki, ale miała swoje zasady: z Francuzami rozmawiała po niemiecku, z Niemcami po francusku, niech się też trochę pomęczą, skoro ona musi.

Różyczka uśmiechnęła się, powiedziała, że bardzo ją cieszy zainteresowanie szanownego pana ekspozycją, może więc chciałby, żeby go oprowadzić? Otumaniony skinął głową. Sypała szczegółami, anegdotami, była w tym świetna. Niemiec słuchał oczarowany, a gdy po dwóch godzinach opuszczał muzeum, zdobył się na komplement, że stłuczenie szyby przyniosło mu szczęście, bo dzięki temu miał zaszczyt wysłuchać tak interesującego wykładu. – Stłuczenie szyby? – zdumiała się Różyczka. – Nic o tym nie wiem. Pani Średniawa była zła i wymawiała Różyczce, oczywiście poza jej plecami, niegodne płaszczenie się przed Teutonem.

Minęło kilkanaście lat, wpadłem do Zakopanego, spotkałem Różyczkę na ulicy. Ucieszyłem się ogromnie, pytam o wspólnych znajomych, o państwa P.

– Och, Antosiu, ta baba zawsze była nie do wytrzymania, ale teraz zaczęła hodować koty, stara wariatka. Koty jak wiadomo sikają, piasek od tego mokry, pani P. jest oszczędna i gospodarna, więc suszy ten piasek na kuchennej blasze, między garnkami. Smród nie do wytrzymania. Szanowny małżonek miał do wyboru: albo wymordować koty, albo zamordować babę. Wybrał trzecie wyjście: uciekł w starczą demencję, czyli mówiąc bez zbędnych upiększeń, zidiociał.

Po paru latach znów ją spotkałem.

– Dzień dobry, kochana Różyczko. Co u pani sły chać?

– Głupie pytanie. Dość na mnie spojrzeć i od razu widać, co sły chać. Idź sobie, Antosiu, nie zawracaj głowy, dajże mi zdechnąć spokojnie.

Umarła jesienią 1990 roku. Pochowano ją w grobie Jerzego Leporowskiego, który latem 1928 roku podczas samotnej wspinaczki odpadł od filara Koziego Wierchu do Dolinki Pustej. Była jego narzeczoną, spędzili noc w kolebie, zjedli śniadanie, a potem siedziała z zadartą głową i patrzyła, jak się wspina i spada.

Później zaliczyła tę drogę, nazwaną już Filarem Leporowskiego i ówczasnie uważaną za jedną z najtrudniejszych.

O jej panach i życiu emocjonalnym sporo plotkowano, ale nic mi do tego. Pamiętam tylko, że wspomniała mimochodem, jak w latach 30. swatano ją ze znanym wspinaczem Jerzym Luxemburkiem.

– Pour la hec, żebym się nazywała Róża Luxemburg. Ale snadź woli Bożej w tym nie było.

*

Pani Helena Średniawa, kierowniczką działu etnografii, moja szefowa, poświęciła się współczesnej sztuce ludowej. Robiła to świetnie, z zaangażowaniem. Przygotowywała krajowe i zagraniczne wystawy sztuki góralskiej, prezentacje artystów (*Wielka Encyklopedia Tatrzańska* podaje, że około stu, pewnie zsumowali małe wystawki w holu muzeum i duże, pracochłonne), ośmielała początkujących, namawiała, doradzała, podsuwała pomysły, udostępniała ekspozycje, zwłaszcza obrazki na szkle, snycerkę i hafty, współtworzyła tzw. izby twórcze (wówczas nowość) chętnie odwiedzane przez turystów. Za jej namową i przy jej wydatnej pomocy zaczęły malować późniejsze sławy: Helena Roj Ciaptakowa, Zofia Gąsienica Roj, Ewelina Pęksowa, rodzina Walczaków Banieckich i inni. Odegrała niemal rolę w podhalańskiej sztuce neoludowej; animowała ją, lansowała, dbała o poziom. Cieszyła się z cudzych dokonań, sama stojąc w cieniu, nie czekała na oficjalne podziękowania, choć miałyby do nich pełne prawo. Była bezinteresowna, nie próbowała się dorabiać, czego nie można powiedzieć o niejednym znawcy, animatorze czy miłośniku, który z opieki nad sztuką ludową uczynił sobie lukratywne zajęcie.

Równocześnie współpracowała z Cepelią; kwalifikowała wyroby ludowe do zakupu. Twórcy mogli więc albo zdawać się na jej wyczucie i doświadczenie, albo wracać do chałupy z odrzuconymi pracami. Miała nad nimi władzę, i bardzo dobrze – artyści wymagali opieki jak dzieci, bez niej nie daliby sobie rady, za mało wiedzieli o współczesnej sztuce ludowej; potrzebowali opinii znawcy, przecież nie mieli oparcia w swoim środowisku, tworzyli głównie dla odbiorców miejskich i zagranicznych. Pani Średniawa decydowała w ich imieniu, co jest prawdziwie góralskie, czyli piękne, a co nie, co autentyczne, a co nie.

Ekspozycje z jej wystaw kupowały wielkie muzea; płaciły kilkakrotnie więcej niż Tatrzańskie. Artystom kalkulowały się zwłaszcza wyjazdy zagraniczne – twórczyni (takiej używano formy; na Kurpiach mówiono „ta twórca”), którą pani Średniawa zabierała do Szwecji czy Holandii, żeby tam malowała ubrana po góralsku, miała z tego niezły grosz.

Lata 60. i 70., gdy obserwowałem jej pracę z bliska, a wkrótce potem z niewielkiego oddalenia, były okresem rozkwitu sztuki neoludowej. Lecz pani Średniawa powtarzała, że to ostatnie podrygi, nadchodzi kres, trzeba się śpieszyć. Za parę lat, najdalej kilkanaście, cywilizacja wszystko wytraci. Nie wierzyłem. Jakże? Przecież jest tak dobrze, pojawia się coraz więcej twórców, również młodych, wystawa za wystawą, odrębne galerie, publikacje, powiatowe wydziały kultury licytują się na imprezy i samorodne talenty. Kiermasze, gazety, radio, telewizja. Ale przyszło lato 80. roku, rynek gwałtownie się załamał – panowie z miasta, których dotychczas eksycytowały łyżniki, parzenice i obrazki na szkle, zajęli się zgoła czym innym. Cudzoziemców też przestała cieszyć Polska cepeliowska, z wiadomych przyczyn. I oto, w ciągu krótkiego czasu, budowla tapnęła. Sztuka neoludowa przestała być potrzebna, więc bez zbędnych ceregieli wyładowała na tzw. śmietniku historii. Wśród serdecznych przyjaciół psy zająca zjadły.

Gdy pani Średniawa na przełomie 1967 i 68 roku przygotowywała dużą wystawę *Współczesna twórczość ludowa Podhala, Spisza i Orawy*, trzeba było do tych wszystkich twórców dotrzeć, odwiedzić po kilka razy, spisać, wyjaśnić, zabrać prace; to zadanie zleciła mnie. Byłem wówczas w prawie każdej wsi od podnóży Bąbkiej Góry po Gorce i przełom Dunajca. Dróg utwardzonych prawie nie było, autobusy z rzadka, dwadzieścia kilka kilometrów piechotą rzecz banalna. Idę przez wieś, zatrzymuje mnie dziecko, prosi o coś do jedzenia. Miałem w plecaku kanapkę z twarogiem, wyjąłem, nie zdążyłem odwinąć, chłopiec wyrwał mi ją z ręki i zaczął polykać, głodne zwierzątko.

Dziś to już Atlantyda. Byłem niedawno w Ochotnicy. Asfalt, limuzyny, garaże, ozdobne ogrodzenia, bramy otwierane pilotem. Przez cały dzień nie zobaczyłem ani jednej furmanki.

Za moich muzealnych czasów dział etnografii Muzeum Tatrzańskiego nie zajmował się etnografią, czyli

tradycyjną kulturą ludową, a właściwie jej szczątkami, które wówczas jeszcze można było po wsiach wyszperać. Nie prowadził systematycznych badań, prawie nie gromadził eksponatów. Panią Średniawę te sprawy nudziły, zresztą nie była etnografką, lecz historyczką sztuki. Pracowała intensywnie, ale nie w tej dziedzinie – sztuka neoludowa to przecież nie etnografia, chociaż się pod nią podszywała. Gdy razu pewnego przyniosłem drewnianą stępkę do tłuczenia kaszy, przypadkiem wypatrzoną, spojrziała z niesmakiem, westchnęła.

A tymczasem zaczęła opuszczać ten padół generacja urodzona przed pierwszą wojną, zabierając ze sobą pamięć o swoim świecie. Równolegle zaczęła się budowlana hossza, a przy okazji wyrzucanie i palenie wszelakich „dziadów”.

– Wróciła mama z Ameryki – wspominał pod koniec lat 80. chłopaczek, tancerz z góralskiego zespołu – rozejrzała się, wyciągnęła wszystkie starocie na podwórze i rozpałała wielkie ognisko. Prawie nic nie zostało.

W magazynie etnograficznym panowała niewyobrażalna ciasnota i bałagan, mogła się w tym wszystkim rozeznać, i to nie zawsze, jedynie pani kierowniczka, więc na wszelki wypadek starała się mnie tam nie wpuszczać. Karty katalogowe prawie nie istniały, nie było zdjęć eksponatów, księgi inwentarzowe wypełnione tylko częściowo. Nikomu to nie wadziło. Jak odbyło się przekazanie tego wszystkiego, gdy pani Średniawa przechodziła na zasłużoną emeryturę, nie umiem sobie wyobrazić.

Co tu łąć, pani Średniawa mocno załaziła mi za skórę. Lecz swoje trudne do zniesienia dziwactwa, które uniemożliwiały sensowną współpracę, wzięła do grobu; zaś jej dobra robota plonuje.

Dwa razy płakała z mojego powodu, a kiedyś nie odzywała się do mnie przez kilka dni. Pierwszy raz, gdy zostałem zaproszony do współpracy przy filmie telewizyjnym o ludowych artystach Podtatrza, a pani kierowniczka uważała twórców ludowych za swoją własność, czyli poczuła się okradziona, i drugi raz, gdy opublikowałem artykuł, w którym wyłożyłem kontrowersyjny pogląd na sztukę neoludową, a rzecz była szeroko komentowana.

Ale też dwa razy udało mi się sprawić jej radość – gdy złożyłem wypowiedzenie z muzeum, i później, po kilku latach. Spotkaliśmy się przypadkowo na ulicy, stary przyjaciele. Ucieszyła się, żartowała, dopytywała serdecznie, co u mnie słychać.

*

Juliusz Zborowski przed wojną skupił wokół Muzeum krąg naukowców zajmujących się Tatrami i Podtatrzem. Tygodniami pomieszkiwali na strychu – w spartańskich warunkach, ale z widokiem na Giewont. Pisali, wymieniali poglądy, gotowali na maszynie składkowe płatki owsiane, pili składkowe wino, suszyli skarpetki. Mieli więc wszystko, czego potrzebowali do

szczęścia. „Grand Hotel Muzeum Tatrzańskie”⁵ – ta żartobliwa nazwa natychmiast się przyjęła. Zborowski był muzealnikiem, naukowcem, pisarzem, animatorem: szczerze rozdawał pomysły i cenne informacje, podpowiadał. Jego dorobek w tej dziedzinie, ze swej natury ulotny, mniej uchwytny, okazał się trwały. Wciąż przynosi owoce, choć obdarowani na ogół nie zdają sobie z tego sprawy.

Plon Grand Hotelu, zjawiska niepowtarzalnego w muzealnictwie, chyba nie tylko polskim – to wiele naukowych rozpraw i przyczynków, od geologii i botaniki po muzykologię, etnografię, historię. To również przyjaźnie, które przetrwały okupację i rozproszenie dawnych szlafkamratów. Dyrektor, zwany przez przyjaciół Samuelem, próbował reaktywować po wojnie ów szczególny dom pracy twórczej, lecz okazało się to niemożliwe z przyczyn polityczno-prawnych. Strych przejęto na pracownie i magazyny. Pozostał jedynie pokój gościnny, w godzinach pracy zajmowany przez dział etnografii.

Bodaj ostatnim naukowcem nocującym tygodniami w muzeum, człowiekiem mocno, choć nieformalnie związanym z naszą instytucją, był doktor Janusz Berg-hauzen, historyk z Uniwersytetu Warszawskiego, członek komisji do spraw zakupu rękopisów Juliusza Zborowskiego i redaktor jego *Pism podhalańskich* (Kraków 1972).

Janusz podjął trudny i delikatny temat *Goralenwólku* na początku lat 60., jeszcze za życia Zborowskiego, więc może pod wpływem jego sugestii? Chyba tak, skoro często w muzeum był, pracował i spał.

Zaczął od obszernego wywiadu z dyrektorem. Wspominał, zaśmiewając się, jak Zborowski, siedząc w fotelu, przykryty kocykiem, z nogą na stołeczku, opowiadał. Co jakiś czas ujmował nogę w obie ręce, ostrożnie zdejmował ze stołeczka, stawiał na ziemi, brał drugą nogę, równie ostrożnie kładł w miejsce tamtej, poprawiał kocyk. W trakcie tej operacji oznajmił:

– Niech pan zanotuje niezwykle ważną rzecz: całe życie uwielbiałem piękne kobiety.

Janusz spisał kilkadziesiąt relacji, spenetrował archiwa, pozostawiał pozornie odległe fakty. Rychło stał się znawcą dziejów Podhala pod okupacją. A ponieważ interesowało go również wojenne Państwo Słowackie, widział rzecz w szerszym kontekście.

Temat był drażliwy i wciąż gorący, lecz miejscowe czynniki nie robiły większych trudności, prawie nie pytano, czemu to służy i kto za tym stoi. Janusz miał nad głową polityczny parasol, zresztą niekiedy dziurawy – jego opiekunem naukowym był profesor Henryk Jabłoński, minister oświaty, przewodniczący Komisji Historycznej Zarządu Głównego Związku Bojowników o Wolność i Demokrację, w latach 70. członek politbiura i przewodniczący Rady Państwa. Ale i tak nie było łatwo, badacz poruszał się po polu minowym,

a w dodatku był przeświadczony, że z powodów polityczno-cenzuralnych i zwyczajnie ludzkich, bo przecież wielu informatorów zastrzegło sobie utajnienie rozmów, nie będzie mógł ogłosić wszystkich wyników swoich prac, co najwyżej jakieś wycinkowe artykuły, przyczynki. Socjalizm, cenzura – tak miało być zawsze. Relacje i inne archiwalia złożył zapieczętowane w muzeum, dopiero po czterdziestu latach sięgnął do nich Wojciech Szatkowski, autor pierwszej całościowej monografii *Goralenvolku*.⁶

W chwili wybuchu powstania warszawskiego Janusz był czternastoletnim chłopakiem. Namiętnie gromadził druki powstańcze i okupacyjne – gazetki, plakaty, ulotki polskie, niemieckie. Zdążył zebrać kilkanaście kilogramów. Gdy ludności cywilnej nakazano opuszczenie miasta, starannie spakował kolekcję do plecaka. Ciotka narobiła wrzasku, kazała mu wyrzucić papierzyska, a zabrać koncentraty spożywcze Strójwąs i ciepłe ubrania. Jedno i drugie zresztą później bardzo się przydało. Janusz, płacząc ze złości, ukrył swój zbiór w piwnicy. Gdy wrócił, domu nie było. Opowiadał o tym parokrotnie, zawsze z tym samym drammatyzmem, wypominał to ciotce jeszcze wiele lat po jej śmierci. Jak ona mogła! Taki skarb, taki skarb! Nazwę Strójwąs wymawiał z obrzydzeniem, choć ta znana warszawska firma w niczym mu przecież nie zawiniła. Opowiadał także, że jakiś chłop pod Piotrkowem zagadał do grupy wygnanych warszawiaków:

– No to dlaczegośta Hitlera nie słuchały?

Inny znowu ulitował się nad profesorem warszawskiej wyższej uczelni i najął go do pasienia krowy. Była narowista, nie słuchała inteligenta, więc puścili mu nerwy, zaczął straszliwie krzyczeć i kłąć. Przybiegł gospodarz, nawymyślał profesorowi od chamów zbuntowanych i wygnał go precz, bo jakże można tak odnosić się do zwierzęcia.

Janusz był utalentowanym pedagogiem, studenci ogromnie go lubili. Traktował ich po koleżeńsku, lecz zarazem serio, z szacunkiem, stawiał przed nimi niełatwe zadania, dyskretnie wspierał, uczył solidnej roboty. Gdy trzeba, był stanowczy, ale miał duże poczucie humoru, pozwalał z siebie żartować, śmiał się z innymi.

Od 1967 roku organizował obozy naukowe.

„Nie sposób przecenić znaczenia efektów pracy, jaką włożył dr Janusz Berghauzen w organizację i prowadzenie obozów naukowych. Na bieżąco już widoczne były niebagatelne rezultaty badań w postaci opracowań i publikacji. Ale dopiero z dystansu czasu można sobie zdać sprawę, jaka świetna była to szkoła warsztatu historycznego i praktyka pracy archiwalnej, szkoła pisania artykułów, przeprowadzania relacji. Była to także szkoła życia – spotkania z ludźmi, poznawanie bezpośrednio od świadków pogmatwanych losów ludzkich [...]. Przez obozy dra Janusza Berghauzena przewinęło się ok. 80 osób. Część z nich po skończeniu

studiów podjęła własne badania i związała się na trwałe z instytucjami naukowymi i to jest także wielkie osiągnięcie Zmarłego”.⁷

Zaczął na Orawie i Spiszu, potem Waksmund, Chochołów, Szaflary, Grywałd, od 1970 roku Sądeczyczna. Studenci wyszukiwali po wsiach starych ludzi, co to niejedno przeszli, a teraz nie mieli do kogo gęby otworzyć; spisywali relacje, zbierali wojenne gazetki i inne pamiątki, przy tym uczyli się regionu, otwierali oczy na wiele spraw. To przyniosło plon: uczestnicy wyjazdów zapoczątkowali systematyczne badania nad kurierstwem, próbowali dokonać metodycznego, obiektywnego opisu walk „Ognia”. To Janusz jako jeden z pierwszych dojrzał w „Ogniu” postać historyczną, napisał jego biogram do *Polskiego Słownika Biograficznego*, niedopuszczony do druku przez Departament III MSW – „Janusz Berghauzen, znany w środowisku historycznym z postawy opozycyjnej i poglądów rewizjonistycznych”. Biogram ukazał się dopiero w 2008 roku.⁸

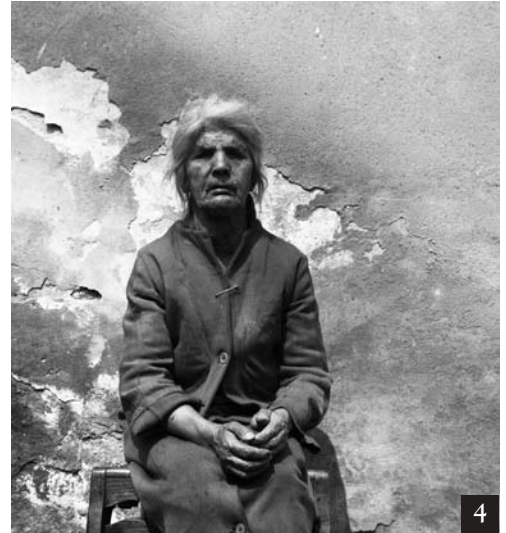
Studenci przedstawili wyniki swej pracy na sesji w Nowym Targu (26–28 stycznia 1969).⁹ Sala była pełna, nastrój podniosły, wyczuwało się napięcie, oczekiwanie. Na widowni przeważali ludzie, którzy na poruszane tematy mieli sprecyzowane, radykalne poglądy. Studenci składali egzamin, publiczność pilnie słuchała. Po jednym z wystąpień wstał starszy mężczyzna. Skłonił się przed referentką, młodziutką dziewczyną:

– Ja pani bardzo dziękuję.

Następna sesja, we wrześniu 1974 w Nowym Sączu, przebiegła w podobnej atmosferze. Wyniki opublikowano, nakład rozszedł się błyskawicznie,¹⁰ podobnie jak pokłosie sesji nowotarskiej. Wnoszono uwagi, Janusz zabiegał o drugie, uzupełnione wydanie. Co to wtedy znaczyło i z czym się wiązało, długo by tłumaczyć komuś, kogo wtedy nie było na świecie.

Tekst podsumowujący do drugiego wydania *Okupacji w Sądeczynie* pisał w lipcu 1977 roku. Miał już kolejne przerzuty, został mu miesiąc życia.

Mnie też usiłował wyprowadzić na ludzi. Nic mu z tego nie wyszło. Popędzał do pisania pracy magisterskiej, choć szybciej nie mogłem. Gdy obroniłem, zawołał triumfalnie: „No, wreszcie!” – jakby między jego poganianiem a moim świeżym tytułem naukowym istniał jakikolwiek związek. Przez tydzień tytułował mnie panem magistrem, przekonany, że sprawia mi to przyjemność, wkrótce mu przeszło, ale postawił przede mną kolejne zadania: mam zrobić doktorat i wstąpić do PZPR. (Młodzieży wyjaśniam, że chodzi o Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą – w 2008 roku jedna z moich studentek poprosiła, żebym wyjaśnił, co to takiego, i raczej nie używał tego skrótu, bo nikt go nie rozumie). W tej drugiej sprawie dostał odpowiedź jasną, choć niepotrzebnie opryskliwą – przecież chciał





Podpisy do fotografii:

1. Muzeum Tatrzańskie, 1930, archiwum MT.
2. Szalas w Dolinie Pięciu Stawów Polskich, fot. Walery Eljasz, 1893, ze zbiorów Ośrodka Dokumentacji Tatrzańskiej TPN.
3. Brońca Marculka, 1973. Fot. Antoni Kroh.
4. Babka, 1969. Fot. Antoni Kroh.
5. Łapawice Brońci, archiwum MT.
6. Wyciąg krzesełkowy na Kasprowy Wierch, fot. Roman Serafin, archiwum MT.
7. Krupówki, fot. Zbigniew Kamykowski, archiwum MT.
8. Krupówki, lipiec 1964, fot. Zofia Zwolinska, archiwum MT.
9. Janusz Berghauzen, 1969. Fot. Antoni Kroh.

Artykuł ten jest poszerzoną wersją tekstu prezentowanego przez autora na zakopiańskiej konferencji i stanowić będzie jeden z rozdziałów przygotowywanego nowego poszerzonego wydania jego *Sklepu potrzeb kulturalnych*, które ukaże się na jesieni w wydawnictwie MG.



jak najlepiej. Westchnął tylko: szkoda, byłoby ci łatwiej, mógłbyś wyżej zająć – ale więcej o tym mowy nie było.

Do partii parokrotnie próbowali mnie namawiać ludzie jak najdalsi od komunizmu, na przykład Melchior Wańkowicz. Argumentacja: jeśli wejdzie tam generacja młodych, uczciwych inteligentów, rozwali partię od środka albo co najmniej radykalnie ją zreformuje. Pięknie pomyślane. Dziadek mawiał w takich wypadkach: um za rozum zaszoł – czyli w wolnym przekładzie: mędrkowanie przesłoniło rozum. A ktoś inny powiedział, że tę metodę zbawienia Ojczyzny najlepiej wypróbować na hotelach: zatrudnić w każdym po kilka zakonnic, a po miesiącu zbadać, czy wszelaka rozpusta ustąpi.

Podobne problemy miały pokolenia tużpowojenne. Włączać się do budowy nowej rzeczywistości czy nie? Grupa ziemian, wśród nich Dziadek i Stryj Zdzisław, zakasała rękawy i wzięła się ostro do roboty. Odbudowywali rolnictwo, wykorzystując całą swoją wiedzę i doświadczenie. Po paru latach ich rozpedzono, Stryja oskarżono o sabotaż i wsadzono do kryminału, nie tylko jego zresztą.

Generacja przełomu XIX i XX wieku również przebrała to na własnej skórze. Oficerowie, którzy dowodzili w wojnie 1920 roku, dobrze znali swoje rzemiosło. Gdzie się go wyuczili? W armiach zaborczych. Jak się tam znaleźli? Ano, chcieli porobić kariery. Gdyby ich wtedy zaczęto lustrować...

Ani przez pięć minut nie należałem do PZPR. Piszę o tym, bo sprawa jest nieprosta.

Januszek nie próbował więcej mnie upartyjnić, natomiast mój doktorat uznał za sprawę dużej wagi. Wymyślił temat: „Kariera Podhala”, mianował się moim promotorem, choć nie miał habilitacji. Ale spodziewał się, że rychło zrobi (z *Goralenwolku?*) i od razu ruszymy, będzie jak znalazł.

Kazał napisać konspekt. Napisałem.

– Dobrze, może być. Kiedy pierwszy rozdział?

– Nie wiem.

– Tylko pamiętaj, żadnych zapędów literackich. To ma być tekst naukowy.

– Owszem, „zapędy literackie” to wśród historyków obraźliwy epitet. Nie umieją biegle pisać po polsku, więc nie mają innego wyjścia, tylko tkwić w swojej naukowej skorupie. Piedestałowo, granitowo, spiżowo. A przecież Klio, muza historyków, była śliczną dziewczyną, a historia jedną ze sztuk, jak taniec czy poezja miłosna. Januszu, co ja poradzę, że maniera naukowa, pozująca na precyzję, śmieszy mnie ogromnie. Nigdy nie zatytułowałbym rozdziału „Przemiany w łonie chłopstwa”, jak to uczynił pewien znany dziejopis, zresztą jeden ze sprawniejszych władających piórem w waszej branży. Gdy się chcę ubawić, biorę pierwszy z brzegu tom Biblioteki Narodowej i czytam przypisy. Pompatyczność, dęte wyjaśnianie spraw oczywistych, niekiedy kardynalne błędy, tym zabawniejsze, im język

bardziej naukowy. Januszu, ja chcę napisać książkę o Podhalu, ale bez kagańca.

– Nazywasz kagańcem coś, co jest porządkiem, normą. Czyli uświadomioną koniecznością.

– Na ten temat było już kilka polemik z jednakowym skutkiem. Atakowano tak francuskich impresjonistów, młodego Mickiewicza, innych.

– A więc chcesz być młodym Mickiewiczem. Gratuluję świetnego samopoczucia.

– W takim stylu nie będę dyskutować.

Spieraliśmy się tak przy obiedzie u pani Haliny Kenarowej i jej córek, zaproszeni z jakiejś uroczystej okazji. Po kilku wódkach Janusz zaczął mówić głośniejszym, tonem mentorskim, którego nie cierpię. Ja zaś wpadłem w egzaltację i nadmierną szczerłość.

– Anteczku, powiedz, czego byś teraz chciał, ale tak bardzo? – spytała ciepło pani Kenarowa, chcąc załagodzić sytuację.

– Chciałbym zadebiutować artykułem o współczesnym Podhalu w którymś czołowym tygodniku. Szkicem, esejem. Żeby narobił wiatru, a mnie zauważono.

– To ostatecznie mogę ci w drodze wyjątku załatwić, nygusie jeden – mruknął Janusz.

I załatwił. Dziś widzę ze zdumieniem, że ten artykuł¹¹ (nie czytałem go od czterdziestu lat) był pierwszym konspektem *Sklepu*, a przynajmniej niektórych jego wątków.

Nasz słodki prymityw

W polskiej świadomości społecznej góral odgrywa obecnie podobną rolę, co na Zachodzie Barbarella, Tarzan czy inni superludzie. Każdy góral, jak powszechnie wiadomo, ma około trzech metrów wzrostu, potężne bicepsy, białe portki i niebywałą umiejętność łażenia po skałach. Taki model żyje w naszych umysłach od ponad stu lat.

Wiadomo powszechnie, w jakich warunkach schemat ten powstał. Kultura polska poddawana była przez zaborców systematycznym prześladowaniom. Na zasadzie przeciwwagi pojawił się pewnego rodzaju polski kompleks narodowy; powstała gwałtowna potrzeba wyróżniania się, zaznaczania swojej polskości, potrzeba lekkiej narodowej mitomanii. Wyraziło się to np. w gwałtownych poszukiwaniach polskiego stylu w architekturze czy próbach opracowania modelu „czysto polskiej” kultury. Interesowano się folklorem jako pozostałością czasów pogańskich.

Wtedy to odkryto Tatry i Podhale.

Zacząło kilku ludzi, po nich przyszedli inni. Z czasem klub tatrzańskich Kolumbów powiększał się coraz bardziej, aż objął setki, tysiące osób. Każdy, kto się do Zakopanego wybrał na lato, chciał obcować z „typowo prapolską kulturą” i stykać się na co dzień z uroczymi prymitywami, którzy stale byli bez pieniędzy i gotowi byli udawać nawet Indian, byle tylko polepszyć sobie wyjątkowo ciężkie warunki egzystencji.

Trzeba przyznać – byli oni rzeczywiście, autentycznie prymitywni. Myli się bez zbytej pedanterii, analfabetyzm kwitł jak krokusy na wiosnę, poziom życia był straszliwie niski, szanowano prawo tylko własne, zwyczajowe. I oto – cóż za paradoks! – nagle góralom ich zacofanie zaczęło się opłacać, stało się przedmiotem życzliwego zainteresowania, zachwytu, podziwu. Zaczęło przynosić dywidendy. Nagle okazało się, że nieurodzajne i niewiele gospodarczo warte Tatry są „ołtarzami przeszłości” i są „niebotyczne”. Okazało się, że gwara góralska jest żywym językiem staropolskim i jest „lepsza” od języka literackiego. Okazało się, że górali tatrzańskich opisywał Homer.

Uroku dodawał fakt, że do Zakopanego przyjeżdżali Polacy z trzech zaborów, że w Zakopanem można się było swobodnie wygadać, zorganizować zebranie, wygłosić odczyt. Było to w ówczesnej Polsce jedyne chyba miasto z pozorami swobody.

W tej dziwnej sytuacji prymitywna, pierwotna i piekielnie interesująca kultura ludowa górali podhalańskich, chodząca dotychczas własnymi drogami, staje się integralną częścią kultury narodowej. Na przełomie XIX i XX wieku niemal cała awangarda twórców polskich korzystała w mniejszej lub większej mierze z kultury ludowej Podhala – od prób pastiszów do bardzo niekiedy oryginalnych i twórczych stylizacji. Wzbogaciło to niepomierne kulturę polską – w muzyce, literaturze, architekturze, plastyce.

Ten wielki, ciekawy prąd, powstały w bardzo specyficznych warunkach, dał jednak różne produkty uboczne, w szczególności tzw. góralomanie, czyli nienaturalne, schematyczne, płytkie zainteresowanie góralstwą.

Świadomość społeczna zmienia się jak wiadomo znacznie wolniej, niż sytuacja gospodarcza czy ustrój polityczny. Góralomania żyje nadal swoim życiem, podobna do organu szczątkowego, który nie chce ani rusz się skurczyć, natomiast wprost przeciwnie – rośnie i rozwija się.

W Muzeum Tatrzańskim na przykład urodzaj na podhalańskich wiąże się ściśle z warunkami atmosferycznymi. Ilekroć chmury zasnuwają niebo, ilekroć krajobraz mętnieje od mżawki, a w kinie idzie film nudny jak flaki z olejem, tylekroć bracia podhalańscy wkraczają w szacowne muzealne mury. Gdy tylko starogóralski bóg deszczu Mżyc spotyka się ze swą kochanicą Strzeżogą (patrz Andrzej Strug: *Zakopanoptikon*), tylekroć okazuje się, że na wczasy do Zakopanego przyjeżdżają prawie wyłącznie dziennikarze, prawdziwi przyjaciele góralszczyzny, a także damy w nieokreślonym wieku, tzw. etnografomanki, powtarzające co pięć minut: ach, jakie to piękne! Ach, jakie to szalenie ciekawe!

Należy gwoli ścisłości przyznać, że wizyty mają od czasu do czasu charakter rzeczowy. Na przykład:

– Kochany, jestem z (tu nazwa znanej gazety). Niech mi pan powie, jak wygląda symboliczny cmen-

tarz w Dolinie Mięguszwieckiej? Daj mi pan jaki artykuł o tym cmentarzu, najlepiej przepisz pan na maszynie. Bo widzi pan, przyjechałem na delegację, a teraz pogoda się popsowała, po co mi się taki kawał tłuc, a zresztą dowiedziałem się, że Dolina Mięguszwiecka jest w Czechosłowacji, a szczyt Mięguszwiecki w Polsce, czy to nie bałagan? Pan pewnie chodzi po górach. Spadł pan kiedy? O czym się myśli, lecąc w przepaść?

Bajdy ludowe. Piękna rzecz, prawda? Można sobie siedzieć, słuchać z rozzerwieniem – prosty naród ci górale, ale iskra boża się w nich jednak tli! Można sobie pomarzyć o szlachetnych zbójnikach, którzy wprawdzie mordowali w celach rabunkowych bez względu na wiek i płeć, ale jakie mieli szlachetne cele, jaką nadbudowę! Na przykład Sabała. Złapał Liptaka, zmiażdżył mu ciupagą palce u nóg, po czym wyjął gęśliki, zagrał na sabałową nutę i kazał Liptakowi tańczyć. Tak przynajmniej opisuje to pan Malicki. Hej! [...]

Obecnie opowiadanie gadek ludowych jest czymś w rodzaju handlu pamiątkami. Wyróżnia się tu pewien obywatel. Przywdziewa on cyfrowane portki i gunię jak aktor strój Hamleta i obchodzi domy wczasowe, opowiadając wyuczone na pamięć gadki, powtarzając wielokrotnie tymi samymi słowami. Nie ma to wiele wspólnego ze sztuką opowiadania. Ów przedstawiciel dawnej góralszczyzny zwykł siadywać w kawiarni Europejskiej, gdzie popija kawę, a guńkę ma na ramionach. Czemu nie oddał do szatni? Z tego samego powodu, z jakiego damy siedzą w kawiarni w futrach. Opowiada o strachach, w które sam nie wierzy, o dziwożonach, których nigdy nie widział. Dobrze, że nie wierzy. Precz z ciemnotą, że się tak wyrażę. Diabły należą do jednej epoki, kultura masowa do innej. Ale po co robić ludziom wodę z mózgu? A można przecież inaczej! Jest na Podhalu cały szereg twórców wybitnych, piszących w różnych konwencjach, wnoszących do literatury nowe wartości, wykorzystujących gwara w sposób niekiedy bardzo przemyślany i wartościowy. [...]

Strój ludowy ginie. Ale cóż to jest właściwie strój ludowy? Za przykład niech posłuży Ochotnica, wieś leżąca w Gorcach. W XIX wieku noszono tu białe sukienne portki – nazwijmy je umownie ochotnickie. W okresie międzywojennym młodzież wprowadziła modę na portki podhalańskie. Młodzież, czyli obecnie starszokowie, przekazali tę tradycję następnym pokoleniom. Obecnie nie nosi się sukiennych portek, lecz miejskie garnitury. Wyobraźmy sobie, że w Ochotnicy powstaje zespół ludowy, który ma zamiar wystąpić publicznie. W co się ubrać? Jaki jest ich właściwy strój ludowy? Portki ochotnickie – skąd je wziąć? Można uszyć, rzecz jasna po konsultacji z etnografem. Ale po co? I za co? Zespół z Ochotnicy, to nie Mazowsze – na specjalne kostiumy funduszy brak. A więc może wystąpić w portkach podhalańskich, których się jeszcze

trochę zachowało we wsi? Ale co powiedzą krytycy? Pozostaje ostatnia możliwość – występować we współczesnym stroju ludowym, czyli w ubraniu miejskim. Nie! Na miły Bóg! Bo gdy zabraknie białych portek, co się stanie ze śwernością, z uroczym prymitywem? Wykpią, wyszydzą, na scenę nie wpuszczą!

No więc co robić?

Na Skalnym Podhalu sytuacja ma się trochę inaczej. W końcu XIX wieku portki sukienne noszono powszechnie, ale parzenice były dużo mniejsze lub nie było ich wcale. Im częściej się parzenicom przyglądano, im głośniejsze nimi zachwycono, tym bardziej się powiększały – taka podhalańska antyteza bazyliuszka. Pod koniec lat 20. XX wieku młodzi zaczęli nosić na portkach wielkie parzenice, prawie do kolan. Propagatorów takiej mody nazywano w Cichem wdzięcznym przewiskiem „kurwiorze”. Obecnie wielkie parzenice na portkach noszone są powszechnie. Używane są na różnych plakietkach i emblematach, jako symbol góralszczyzny.

Rok 1968 jest niewątpliwie przełomową datą, przeoczoną jednak przez portkologów. Wtedy to pewien zespół (nie powiem który, bo się boję) zafundował sobie kilkanaście par portek z białego austriackiego elastiku, co by się sporzej hipkało, haj.

Nie powiem, który to zespół, ponieważ na pewnym konkursie dostał wysoką nagrodę, portki prezentowały się dobrze, pewnie nikt nie zauważył. Nie chciałbym, żeby zespół miał jakieś przykrości, zwłaszcza że jestem po ich stronie. Sukienne portki są twarde, niewygodne, latem straszliwie ciepłe. Dobre były w XIX wieku, bo nie było innych, ale od pewnego czasu sukienne portki mają zupełnie inną, że się tak wyrażę, bazę ekonomiczną. Są symbolem śwerności, prapolskości. Dorożkarz przy dworcu ubrany w portki łatwiej złapie gościa. Właściciel portek chce być podziwiany, może wstąpić do zespołu pieśni i tańca, wyjechać za granicę. Chodzenie w portkach się opłaca.

Białe „bukowe” portki są bardzo piękne. Wielu górali chciałoby w nich chodzić tylko z tego powodu. Może więc zamiast łamać ręce nad upadkiem góralszczyzny, sprowadzić do miejscowych sklepów sukno? Piękne zadanie dla miłośników Podhala. W Zakopanem, jak dotąd, dużo łatwiej o zachwyty nad portkami niż o sukno na portki.

– Stary, postaraj mi się o obrazek na szkle – prosi znajomy. Tylko żeby był autentyczny.

– Co to znaczy autentyczny?

– No, żeby był góralski, prymitywny.

– To kup sobie w Cepelii, tam są prymitywy.

– W Cepelii? Czyś ty oszalał? Ja chcę coś autentycznego. No wiesz, prymityw, żeby był naprawdę ludowy.

– To kup jelenia na płótnie, można dostać bez trudu na targu.

W tym miejscu znajomy robi głupią minę. Nie wie, czy się zdziwić, czy obrazić. A przecież góralskie obrazki na szkle z XIX wieku mają wiele cech wspólnych z jeleniami malowanymi na płótnie. Przyjrzyjmy się uważniej.

Po pierwsze: ludowość (przyjmując ludowego odbiorcę jako podstawowe kryterium ludowości).

Po drugie: anonimowość. Twórcy w obu wypadkach nie chodzi o sławę, o rozgłos, o tanią popularność. Twórcy chodzi o pieniądze.

Po trzecie: masowość. Jelenie są obecnie w chacie góralskiej tak zadomowione jak w pierwszej połowie XIX wieku obrazki na szkle.

Po czwarte: sytuacja historyczna. Obrazkami na szkle „oficjalna kultura” pogardzała tak samo w połowie XIX wieku jak obecnie jeleniami.

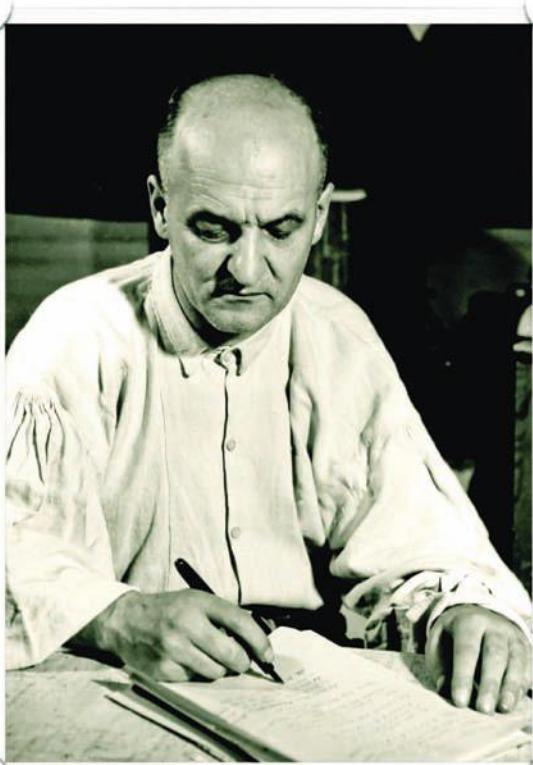
Świadomie nie czynię tu porównania symbolu malowania, szlachetnego układu kolorów czy harmonijnej kompozycji, ponieważ względy estetyczne nie są przyczyną tak wielkiego popytu na pseudoludową sztukę. Mechanizm jest inny. Snob chce powiesić sobie obrazek na ścianie, patrzeć i dumać: ach, góralskie! Ach, na szkle! Nasz słodki prymityw!

Na Podhalu nie malowano na szkle już w drugiej połowie XIX wieku. Ksiądz Stolarczyk, pierwszy proboszcz zakopiański, osobiście tłukł „wulgarne” wyobrażenia świętych. Witkiewicz nazywał je „barbarzyńskimi”. Dosłownie w ostatniej chwili, kiedy obrazki zniknęły już z góralskich ścian, wzbudziły zainteresowanie małej grupki kolekcjonerów: Dembowskiej, Kondratowiczowej, Gnatowskiego, Krasińskiego i paru innych. Gdyby nie oni, nie byłoby dziś w Polsce malarstwa na szkle.

W okresie międzywojennym próbowano odradzać na Podhalu tę sztukę. Udało się to jednak w pełni dopiero niedawno. Rzecz charakterystyczna: im bardziej malarz trzyma się dawnych wzorów, im dokładniej je kopiuje, tym jest pokupniejszy, tym się bardziej podoba. Od tego stwierdzenia już tylko krok do wniosku, że nabywcę nie obchodzi obraz na szkle jako dzieło sztuki, że duże zainteresowanie malarstwem na szkle ma niewiele wspólnego z zainteresowaniem sztuką. Jedyne bodaj wyjątkiem od tej reguły jest malarstwo Jana Jachimki.

Pewna pani natomiast poszła nieco inną drogą. Zopatrzyła się w album z reprodukcjami ikon: obecnie produkuje reprodukcje tych reprodukcji, pięknie na desce malowane, i sprzedaje miłośnikom sztuki. Mechanizm podobny co w produkcji „starych” obrazków na szkle – w każdym razie nieco podobne instynkty kierują kupującymi.

Być może za kilkadziesiąt lat artyści ludowi będą przychodzić do Muzeum Tatrzańskiego, aby oglądać stare, szlachetne w barwie i kompozycji jelenie z drugiej połowy XX wieku. Ale wtedy będzie już za późno – jelenie znikną z jarmarków, znikną z chłopskich chat. Kiedy już was nie stanie, kochane jelenie, kiedy obro-



Adam Pach, fot. Władysław Werner, archiwum MT.

śniecie w legendę, kiedy będziecie rarytasami na rynku, kiedy będziecie ozdobami kolekcji etnograficznych, wspomnijcie mnie, uśmiechnijcie się do mnie, drogie jelenie. Pamiętajcie, że zawsze was kochałem.

Trzeba natychmiast, i to koniecznie, zacząć dyskusję na temat sprawy podejścia do kultury ludowej. Trzeba zdać sobie sprawę z rzeczywistej sytuacji i ją wziąć jako punkt wyjścia. Nie można na co dzień popełniać błędów polegającego na mieszaniu epok – nie można traktować wsi współczesnej jak wsi z lat 20. Trzeba wiedzieć dokładnie, w jaki sposób kultura ludowa ma być częścią kultury narodowej, trzeba zdać sobie sprawę, po co pielęgnuje się tradycję. Nie można zamykać oczu na zjawiska, jakie towarzyszą współczesnym przemianom na wsi. Pewna pani, recenzując festiwal folkloru, napisała: „nie było nieomal na estradzie zespołu, w którym góralska gunia nie mieszałyby się z eksportową wiatrówką, a pięknie haftowane serdaki z wzorzystym jedwabiem bluzek. [...] Zamiast uroczego prymitywu ludowych obrzędów – sprymitywowana zabawa w teatr”. Pani purytanka żąda, aby zespoły były „autentyczne”, aby cuchy nie mieszały się z ortalionami. Gdyby wszystko miało być autentyczne, to powinno mieć miejsce takie pomieszenie, w proporcji jedna cucha na kilkadziesiąt ortalionów. Musimy się w końcu zdecydować, czego chcemy. Albo autentyk, albo prymityw. Oczywiście jestem za autentycznym, ale autentycznym autentycznym, współczesnym, nie załganym i pozowanym ludomaństwem. Tu nie

Polinezja, tu kraj przemysłowo-rolniczy, tu Polska Rzeczpospolita radiowa, telewizorowa, autobusowa i motocyklowa. Nie można wymagać dwu przeciwstawnych rzeczy naraz.

A potem miałem swoje wymarzone pięć minut. Los wyrównał mi z nawiązką (o ile los kiedykolwiek komukolwiek cokolwiek wyrównuje) przykrości związane z upragnionym debiutem. Zasłużyłem – o sztuce ludowej, zwłaszcza podhalańskiej, nikt wtedy tak nie pisał.

Podchodzili ludzie znani mi tylko z widzenia, gratulowali. Adam Pach, kawiarniany Hamlet z artykułu, odwiedził Panią Dyrektor z żądaniem natychmiastowego wyrzucenia mnie z posady. Krzyczał, wałąc pięścią w biurko: „Zre góralski chlib, a takie rzeczy pise! Tfu!”. Niezależnie od meritum, źle dobrał środki wyrazu – Pani Dyrektor nie była osobą podatną na argumenty wyrażane w taki sposób. Nawet mi nie wspomniała o tej wizycie, dowiedziałem się skądinąd. Pani Średniawa zamknęła się w magazynie i płakała, potem przez kilka dni traktowała mnie jak powietrze. Dostałem kilkanaście sympatycznych kartek, także z mojej warszawskiej katedry etnografii. Pach wysłał do „Kultury” polemikę, Jasiek Nędza-Kubinić drugą, ukazała się równocześnie z moją odpowiedzią, więc widząc mnie na ulicy, uśmiechnięty od ucha do ucha, zawołał: „Witajcie, sąsiedzie!”. Związek Podhalań zaprosił mnie, a raczej wezwał, do swej świetlicy na posiadłość pod obiecującym tytułem *Nasz słodki region*. Kolejni mówcy przez półtorej godziny przekonywali bardziej siebie niż mnie, że Podhale piękne jest i należy je kochać, bo wniosło do kultury polskiej niepowtarzalne wartości. Potakiwałem, też tak uważam, zresztą trudno inaczej, zaś pod koniec spytałem, czemu nie można żartować z Podhalań, a można z pokraków na nartach, roztargnionych profesorów czy milicjantów? Nie dostałem odpowiedzi. (To samo pytanie zadałem czterdzieści lat później na promocji *Sklepu* w Bukowinie i usłyszałem: „Bo górale mają ciupagi”).

Minęło niewiele czasu, wpadam na Krupówkach na pana Pacha, spodziewam się dalszego ciągu awantury, a tymczasem Pach otwiera ramiona.

– Witajże bracie, coż u ciebie, coż porabiasz?

Minę miałem chyba niewyraźną.

– Nie gniewa się pan na mnie?

– E, cożyk się miał gniewać.

Chwila milczenia.

– Ej, biedoku, kielo mi cie zol! Kielo mi cie zol! Mos talent, mos, ino nie wis, kany go wrazić.

Dotychczas uważałem Adama Pacha za człowieka niezbyt lotnego, ale musiałem w duchu przyznać, że jego diagnoza była zaskakująco przenikliwa.

*

W latach 60. w Muzeum Tatrzańskim kilka osób robiło wartościowe i ciekawe rzeczy, ale każdy sobie

rzepkę skrobał, zaś życie instytucji biegło – czy raczej pełzło – niezależnie od tego, siłą bezwładu, obok.

Pani Helena Średniawa dźwigała na swych barkach współczesną sztukę ludową, nie robiła zaś tego, do czego zobowiązywała ją umowa o pracę – nie kierowała działem etnografii. Całymi tygodniami nie dostawałem poleceń, a że bardzo chciałem dokonać czegoś ważnego i pożytecznego, więc sam je sobie wydawałem, na ogół nie biorąc pod uwagę realiów – chłopcy już tak mają. Kiedyś w Pięciu Stawach u wylotu dolinki Pustej natknąłem się na niszczący szałas, ten wsparty o wantę, uwieczniony na obrazie Aleksandra Kotsisa *Wycieczka w Tatry*. Zdecydowałem, że trzeba go wyremontować (to się uczenie nazywało „zrewaloryzować”) i urządzić w nim wystawę pasterstwa. Nie zaprzątały mi głowy takie drobiazgi, jak kwestia własności szałas, uzgodnienia z Tatrzańskim Parkiem Narodowym, zabezpieczenia eksponatów przed kradzieżą itp. Gdzie będę mieszkać, co jeść? – takich pytań nie stawiałem, tylko cieszyłem się, że poprowadzę najwyżej położone muzeum w Polsce. Wyszperałem ikonografię, literaturę przedmiotu. Nikt się nie zainteresował, co właściwie robię. Tzw. proza życia dyskretnie usunęła się w kąt i cierpliwie czekała, aż mi przejdzie.

Innym razem postanowiłem rozkopać grób czarownika Kikli w Bukowinie. Według legendy są tam księgi tajemne. Można z nich wyczytać masę ciekawych rzeczy, np. kiedy będzie koniec świata. Pani Średniawa zapytała, czy dobrze się czuję. Zapewniłem ją z czystym sumieniem, że świetnie.

Anna Micińska, dla znajomych Dunia albo Dunka, dokładnie wiedziała, czego chce, i realizowała to z godną szacunku konsekwencją – pochłonięta była Witkiewiczami, ojcem i synem. Odkryła na strychu remontowanej właśnie Witkiewiczówki kilkaset listów o stylu zakopiańskim. Pracując w muzeum, wydała z rękopisu (wspólnie z Michałem Jagiełłą) pamiętniki Wojciecha Brzezi, pod nieco pretensjonalnym tytułem *Żywoć górala poczciwego*, rzecz podstawową dla arcyważnej dla Podhala, a często pomijanej, słabo rozpoznanej kwestii – stosunku górali do mitu zakopiańskiego. Lecz muzeum ją uwierało. Była mądra, wysoko mierzyła, wyrastała nad swoje obowiązki służbowe – oprowadzanie szkolnych wycieczek oraz podobne dyrdymały. Denerwowała się, gdy wymagano od niej świadczenia bieżącej pracy na rzecz działu oświatowego muzeum, to ją rozpraszało, kradło cenny czas. Etat w muzeum traktowała jako swego rodzaju stypendium naukowe – miała święte, nietykalne biurko i marną, ale pewną pensyjkę, brakowało jej jedynie czytelnianej ciszy. Na tym tle raz po raz zgrzytało między nią a Różyczką, dopóki nie wyszła za mąż i nie wyjechała do Warszawy. Tam napisała najważniejsze teksty i urodziła dwoje dzieci. „Ona ma tylko jedno wielkie zmartwienie: że jej dzieci nie są dziećmi

Witkacego” – powiedział któryś z przyjaciół, jak widać obdarzony wyrafinowanym poczuciem humoru.

Naukowo pracowała Wanda Jostowa, etnografka. Jej oficjalna funkcja – kierownik działu bibliotecznego-archiwalnego.

Tymczasem bibliotekę i archiwum prowadził Jerzy Darowski. Był bodaj jedynym pracownikiem merytorycznym, który całkowicie utożsamiał się ze swoją funkcją. Prywatne zainteresowania (o Podhalu wiedział prawie wszystko) i praca tworzyły w nim jedno. I bodaj jedyny przychodził do muzeum punktualnie, punktualnie wychodził, a godziny służbowe poświęcał wyłącznie robocie. Gromadził archiwalia, zwłaszcza fotografie.

Kiedyś wyprowadziłem go z równowagi do tego stopnia, że zaczął krzyczeć. Otóż zwiąłem z pochodu pierwszomajowego, zlekceważyłem obowiązek służbowy, powinienem dostać naganę z wpisaniem do akt.

– Jest pan człowiekiem nieodpowiedzialnym! Ktoś mógłby zobaczyć, że pracownik Muzeum Tatrzańskiego... Na instytucję spadłoby odium...

Książnica muzealna powstała i rozrastała się przed wojną. Juliusz Zborowski nie tylko stworzył bogatą bibliotekę fachową i regionalną, ale też zainicjował serię wydawnictw naukowych i popularnonaukowych. Był znanym bibliofilem, przyjaciele wiedzieli o tym i systematycznie powiększali księgozbiór. Przeglądając kiedyś katalog, trafiłem na tytuł *La fin – enfin! Une idylle au 'dworek'*, romans wydany przed wojną w Paryżu, o pannie, która tuż przed ślubem czmychnęła narzeczonemu i pojechała z ukochanym na kilka dni i nocy do Zakopanego. Czemu akurat tam? Bo przechodząc paryską ulicą, zobaczyła plakat z Giewontem i napisem *Visitez la belle Pologne*, co ją natchnęło do podjęcia natychmiastowej decyzji. Byli szczęśliwi, mieli za oknem Giewont, ale cóż, kiedy nagle opuściła, tym razem ukochanego, by w ostatniej chwili zdążyć na ceremonię ślubną. Zapewne któryś zaprzyjaźniony podhaloman wypatrzył to dzieło u paryskiego bukinyisty, a potem z błyskiem w oku wręczył Bacy, bo i tak nazywano Zborowskiego.

Jerzy Darowski był sumiennym kontynuatorem jego dzieła; fachowym, troskliwym opiekunem biblioteki. Systematycznie uzupełniał zbiór literatury specjalistycznej odnoszącej się do Tatr i Podtatrza ze wszystkich dziedzin, w tym publikacje obcojęzyczne, także literaturę piękną. Rasowy bibliotekarz, kochał książki, więc naturalną rzeczą kolejną nie cierpiał czytelników.

– Biblioteka naukowa jest po to, żeby gromadzić, katalogować, a nie udostępniać zbiory każdemu, kto ma na to ochotę.

Irytowałem go, wzdychał na mój widok, bo wiedział, że znowu będzie musiał... Ilekroć prosiłem o książkę, robił bolesną minę, jakby właśnie wyrwał sobie włos z nosa, patrzył wzrokiem pełnym wyrzutu, ale schodził



Góral sprzedający mleko nad Czarnym Stawem Gąsienicowym, 1956, fot Zbigniew Kamiński.

do magazynu i dawał, czego chciałem. Co się wtedy nazywało, to moje.

Chyba najtrudniejsze chwile przeżywałem na początku lat 70., gdy ówczesny dyrektor wpadł na pomysł przekazania bezcennego księgozbioru do biblioteki miejskiej.¹²

Był ode mnie starszy o dwanaście lat. Dopiero z jego nekrologu¹³ dowiedziałem się, że podstawówkę kończył na tajnych kompletach. Przepaść pokoleniowa. Nigdy już się nie dowiem, dlaczego prawie zawsze mówił półgłosem i nieustannie sprawiał wrażenie, jakby właśnie przed chwilą ktoś wyrządził mu głęboką krzywdę.

W maju 1967 roku rozgorzał spór między nim a Janem Bujakiem (etnograf, pracował w muzeum rabczańskim i na Uniwersytecie Jagiellońskim) o Heródka, ludowego artystę z Lipnicy Wielkiej na Orawie. Darowski odkrył Heródka jesienią roku 1959, ofiarował mu jakieś stare ubrania, co było rytuałem, wbił chorągiewki w odkryty łąd, ale dopiero pod koniec czerwca 1966 wysłał o nim artykuł do „Polskiej Sztuki Ludowej”.¹⁴ Pismo miało mniej więcej półtoraroczny cykl wydawniczy, na dobitkę artykuł się przeleżał, wyszedł drukiem dopiero w 1968 roku. Tymczasem Bujak napisał o Heródku do „Przekroju”,¹⁵ ówczesnie najpoczytniejszego tygodnika ilustrowanego w Polsce. Darowski uznał, że zarówno jego, jak Muzeum Tatrzańskie spotkała wielka krzywda. Wysłał do „Przekroju” sprostowanie, którego nie zamieszczono, zaś dwa tygodnie po artykule Bujaka ukazała się notatka,¹⁶ zaczynająca się od słów:

„Relacja o rzeźbiarzu Karolu Wójciaku-Heródku z Lipnicy Wielkiej [...] wywołała spore zainteresowanie. Napisał ją dla nas Jan Bujak (etnograf) i była to w ogóle pierwsza publikacja, która doniosła o zjawisku nieprzeciętnym – chyba na skalę europejską – jakim są rzeźbione pieńki Herodka”.

Było więc jasne, po czyjej stronie stanął „Przekrój” i kto zdaniem redakcji jest prawdziwym odkrywcą, moralnym właścicielem wioskowego odmienca. A wtedy odkrycie twórcy ludowego bardzo się w branży liczyło. Ja również, rzecz jasna, mocno pragnąłem jakiegoś twórcę odkryć, ale skoro tylko na któregoś trafiłem, okazywało się, że już dawno został odkryty. Z późno się urodziłem.

Pan Darowski nie ustąpił, poszedł ze swoją krzywdą do „Tygodnika Powszechnego”. Spór jątrzył się ponad rok, skoro redakcja „Polskiej Sztuki Ludowej”, która wreszcie ogłosiła artykuł Darowskiego, umieściła pod nim przypis:

„Pierwszą wzmiankę podał krakowski tygodnik «Tempo» 27.VI.1966 r. Następnie – w «Przekroju» 21.V.1967 r. artykuł J. Bujaka. Ze sprostowaniem wystąpił J. Darowski na łamach «Tygodnika Powszechnego» 2.VII.1967 r. (wobec niezamieszczenia sprostowania przez «Przekrój»). Drukowany obecnie artykuł

J. Darowskiego nadesłany został do redakcji w początku czerwca 1966 r.; ze względu na przesunięcie numeru, do którego był przygotowany, ukazuje się dopiero obecnie. Podkreślamy ten moment, gdyż właśnie p. Jerzemu Darowskiemu przypisać należy zasługę «odkrycia» Heródka i zaopiekowania się nim. Redakcja”.

I jak to bywa, ów spór stał się detonatorem kolejnego, większego konfliktu, o podział terenów łowieckich między Muzeum Orkana w Rabce a Muzeum Tatrzańskim. Konferencja pokojowa, bo chyba tak ją można określić, odbyła się w Krakowie pod wysokim protektoratem wojewódzkiego konserwatora zabytków, pani doktor Hanny Pieńkowskiej. – Orawa jest nasza! – Ale Heródek nasz! Granicę poprowadzono głównym grzbietem Gorców, południowe stoki Turbacza przypadły nam, północne – Rabce. Górna Orawa pozostała przy Muzeum Tatrzańskim, ale Rabka wywalczyła prawo do uzupełniania kolekcji Heródka.

Przedmiot sporu miał wówczas siedemdziesiąt kilka lat. Paradował w starej polowej rogatywce i dwóch, niekiedy czterech krawatach naraz, wrażliwy inaczej, muzyczny inaczej, a przede wszystkim po prostu dobry, pogodny, cieszący się życiem dusza człowiek. Nie sądzę, aby zdawał sobie sprawę, że z jego powodu i nad jego głową przetacza się taka burza namiętności i ambicji. No i bardzo dobrze.

Pozostał mu jeszcze rok życia. Dobry rok. Panowie go odwiedzali, fotografowali (bardzo to lubił), zostawiali pieniądze. Wreszcie stać go było na spełnienie marzenia życia – kupił skrzypce i basy. Nie umiał na nich grać, ale grał, i to było w nim piękne.

W latach 70. stanęło na nogi Muzeum Podhalańskie w Nowym Targu. Władze miasta uniosły się ambicją, ulokowały muzeum w ratuszu i wystąpiły z wnioskiem, żeby Nowy Targ miał w statucie Podhale, Orawę i Spisz, zaś Muzeum Tatrzańskie, zgodnie ze swą nazwą – wyłącznie Tatry. Ale było śmiechu i złośliwych komentarzy. Typowano mnie na dyrektora tej placówki, lecz karierę udaremnił mi felieton w „Dzienniku Polskim” z opisem wychodka w urzędzie miejskim.

Gdy zaczął się spór o Heródka, pracowałem w Muzeum Tatrzańskim dopiero od kilku miesięcy, wszystko było dla mnie nowe. Zareagowałem szyderczym tekstem *Debil i humaniści*. Dzięki Bogu nie ukazał się drukiem – ale po kilku latach doczekał się ekranizacji. Wielce na tym zyskałem, bo współpraca z filmowcami skutecznie wybiła mi z głowy dalsze literackie kontakty z kinematografią.

*

W latach 70. i 80. chodziłem po Beskidzie Niskim. Paśli tam Podhale, niezbyt lubiani przez miejscową ludność. Zarobili sobie na to uczciwie. Ale ja wciąż nosiłem w sercu stare podhalańskie sentymenty, a skutki niegodnego zachowania pasterzy w zagarniętej krainie nie dotykały mnie bezpośrednio.

Czekając na autobus, wdałem się w pogawędkę z bacą, starszym mężczyzną w góralskich portkach i białej koszuli z obowiązkową tandetną spinką ze sklepu z suvenirami. Pachniał dymem ogniska, co poruszyło ukryte struny w mej duszy (zdaje się, że tak ujmowali to dawni poeci). Mówił mieszaniną gwary i dólskiej polszczyzny – jak zwykle góral, gdy znajdzie się poza Podhalem.

– A pan skąd?

– Ze Sącza. A pan?

– Ze Zębu. Pewnie nie wiecie, gdzie to jest.

– Wiem. Pracowałem cztery lata w Muzeum Tatrzańskim, bywałem w Zębie, zamówiłem tam wełnianą derkę. Mam ją do dzisiaj.

– Taką swojej roboty? Tkaną na warsztacie, folowaną? To chyba wiem, u kogo.

– A z Zębu dobrze znałem Brońcię Marculkę.

Baca się rozpromienił.

– Znaliście ją?

– Znałem. Często приходziła do muzeum, robiła swetry, skarpety, rękawice, można było zamówić u niej prawdziwą wełnę grubo przędzoną. Uczyla mnie, jak rozpoznać podrabianą wełnę, jak ma wyglądać porządny ścieg, jak się nazywają części haftu na portkach. Krzesiwko, kohuty, klisce, zbójnickie kółko, mirwa. Bardzo ją lubiłem. Opowiadała różne ciekawe rzeczy.

– Hej, to ona. Za jej młodości rozwodów na wsi nie było, ale Bronka ze swoim chłopem byli rozwiedzeni, czy jak to nazwać. Używała panińskiego nazwiska Bartol z przydomkiem Marculka, choć po mężu pisała się Mulica, tak miała w papierach, ale mąż nie chciał z nią być. Siedziała z matką i głuchoniemym bratem Jaśkiem.

– Opiekowała się nim, z jej pomocą nauczył się stolarzy i bednarki. Przyszedłem kiedyś do nich, akurat byłem w zielonej koszuli z pagonami, Jasiek zrobił przede mną baczność, spocznij i zaczął się zbierać do wyjścia. Myślał, że biorę go do wojska, to było marzenie jego życia.

– No, ten sam. Co dzień w południe wychodził na drogę, czekał listonosza, żeby mu przyniósł kartkę do poboru. Stary był, a jeszcze to robił. Jak pomarł, listonoszowi strasznie było luto. Ale co.

Kiedyś w muzeum zapytałem, czemu jest taka markotna.

– Mój chłop wcora pomarł, nie będym o tym godać.

Często приходziła do muzeum w rozmaitych sprawach. Stale ktoś u niej coś zamawiał. Opowiadała barwnie, ale o sobie raczej niewiele. Teraz sklejam jej życiorys z zapamiętanych okrucich, podpierając się nekrologiem napisanym przez panią Średniawę.¹⁷

Urodziła się w Zębie w 1906 roku. Ojca prawie nie pamiętała. Matka, nie mogąc utrzymać czworga dzieci, oddała ją, dwunastoletnią, na służbę. Przez kilka lat pasła w dolinie Jaworzynki, nad Kuźnicami, także na stokach Skupniowego Uplazu. Owiec tam było o wie-

le za dużo, wygryzły całą trawę, naruszyły glebę na stromym stoku, zaczęła się gwałtowna erozja i jałowienie. W latach 50., po likwidacji pasterstwa w Tatrach, wszczęto działania hamujące ów proces. Z różnym skutkiem. Ale oczywiście Brońcia temu niewinna. Już za moich czasów, wiedzioną porywem serca (dlaczego już nie używamy tych pięknych, staromodnych frazesów?), wybrała się do Jaworzynki, popatrzała na rozwalające się resztki szałasów, pokrzywiska, spłakała się nad swoim życiem, dawnym i dzisiejszym. Drugiego dnia podsumowała ten wypadek w sobie właściwy sposób:

– Nie wim, pocok hań sła, cegok sukala. I nalazlak.

W Jaworzynce baca nauczył ją tkać łapawice na desce.

Później ciężko pracowała u Bustrzyckiego na Hali Gąsienicowej. Lubiała smarować panom narty, bo zawsze jej coś wpadło do kieszeni. Gorzej było sadzić drzewka – za cały dzień tej morderczej pracy dostawała dwadzieścia przedwojennych groszy. Spytałem mamę, ile to było. Westchnęła tylko, pokręciła głową.

Takie miała Brońcia dzieciństwo i wczesną młodość. Potem było lepiej – Antonina Tatarówna z Suchego przyjęła ją do pracowni kilimiarskiej. Poznała tam technologię pracy z wełną, nauczyła się knapstwa czyli tkactwa, robienia swetrów, skarpet, rękawic. Osiągnęła w tej dziedzinie kunszt, a swą mistrzynię wspominała z szacunkiem i wdzięcznością.

W 1937 roku musiała wrócić do Zębu. Bracia poszli na swoje, została chora matka, nieporadny Jasio, zapuszczona gazdówka, trzeba było się tym zająć.

Przed samą wojną i podczas okupacji we wsiach powiatu nowotarskiego prowadziła kursy obrabiania wełny. Często o tym opowiadała, np. jak baby w Tylmanowej zobaczyły pierwszy w życiu kołowrotek, cud techniki, z jakim zapałem uczyły się na nim prząć.

Do Muzeum Tatrzańskiego ściągnęła ją w latach 50. Helena Roj-Kozłowska, która starała się – z nie małym powodzeniem – ożywić sztukę góralską w nowych warunkach. Zamówiła u niej do zbiorów muzeum wełniane wyroby, między innymi staroświeckie łapawice. Brońcia, za namową Roj-Kozłowskiej, zaczęła je robić dla panów, nieco mniejsze niż tradycyjne, wymyśliła też sposób równoczesnego tkania palucha (dawniej go przyszywano) i nazwała te stare-nowe rękawice sabałówkami, żeby były bardziej góralskie i (wtedy lubiano to słowo) – autentyczne. Dawne robione były z resztek wełny, końcówki chowano do środka, tworzyły coś w rodzaju futerka. Kawalki były przypadkowe, różnych kolorów i grubości, łapawice na ogół więc bywały pstrokate, bez przemyślanych deseni. Brońcia na swe sabałówki cięła wełnę z kłębków, mogła więc wplatać czarno-szaro-białe wzorki, wyszukane, dla każdej pary inne. Zamówiłem kilka par, długo mi służyły, ale nie były wieczne. Zapragnąłem podobnych. Brońcia już nie żyła. Dowiedziałem się, że takie



Kornel Makuszyński, archiwum MT.

rękawice robi stary chłop pod Sączem. Pojechałem, obejrzałem, zrobiło mi się smutno – Brońcia by go nauczyla porządnej roboty. Ale kupiłem, co miałem robić.

Strasznie byłem głupi. Gdybym poprosił Brońcię, żeby nauczyla mnie pleść sabalówki, uczyniłaby to z ochotą, głuchoniemi Jasio wystrugałby formę, kołeczki, wszystko co należy. Teraz bym sobie zwyczajnie sam utkał.

Zatrudniono ją formalnie na kilka lat jako pomoc muzealną w dziale etnografii. Gdy tam pracowałem, była już tylko gościem na prawach domownika. Bardzo uczynna, chętna, zawsze ktoś zamawiał jej znakomite rękodzieła.

Pytałem ją o rozmaite kwestie, była dla mnie autorytetem w sprawach dawnej góralszczyzny. Pogodna, życzliwa, głęboko pobożna, nigdy nie słyszałem, żeby kłęła, a gdy już naprawdę musiała, zamiast bestyja mówiła bez tydzień, zamiast niek to ślak trafi – niek sie mi nie trafi. Kiedyś się rozplakała, bo zobaczyła, jak mnie dusi astma.

Zrobiłem jej zdjęcie, podarowałem odbitkę. Obejrzała, podziękowała, pochwaliła.

– Doś pikna baba, kieby ino nie ta gymba.

Zaprosiłem ją na kilka dni do Warszawy. Ależ miałem frajdę, patrząc na moje miasto oczyma starej góralki i słuchając jej wnikliwych uwag.

Weszliśmy do Pałacu Kultury.

– Jak się pani podoba, pani Broniu?

– Bars piknie, bars piknie. Ale, jakoz wom pedzieć, kieby nie było telo piknie, ino kapecke mniej, beloby pikniej.

W zoo długo stała przed żyrafą.

– Kielo to zre? Przy takiej nie worce sadzić jabłoni przy chałupie, bo syćkie jabka zezre prosto z drzewa.

W barze mlecznym uraził ją napis prosimy o zwrot naczyń.

– Cego sie bojom, cego sie bojom? Nic im nie ukradnem, mom w chałupie pikniejse.

Mówiła „dzień dobry”, wchodząc do tramwaju, a gdy miała usiąść obok kogoś, zawsze pytała, czy można.

Ale najwspanialej było w Wilanowie.

Wkraczała do komnaty jak dama, rozglądała się i podchodziła do pilnującej baby, patrzącej na nas z obrzydzeniem, jak to zwykle one. Kłaniała się dwornie.

– Witojcie, pani. Jo tyz pracujem w muzeumie, w Zokopany. My nie momy telo piknie, co wy. Pisem sie Bronisława Bartol Marculka. A to – wskazując na mnie eleganckim gestem – pon Jantuś, mój kolega z muzeum, bars dobry i porządny cłowiek.

Baba-pilnowaczka zerkała z niedowierzaniem, jakby w tych murach nie pojawił się dotąd żaden dobry i porządny człowiek. Zrywała się, witała Brońcię z radością i zakłopotaniem – chciała ją uhonorować, nie

wiedziała jak, więc zaczynała objaśniać, opowiadać, odsunęła sznur, żeby Brońcia mogła wejść do strefy zakazanej i wszystko z bliska obejrzyć. Brońcia dziękowała lekkim ukłonem, brała w palce tkaniny, znała się na tym, dziwowała się uprzejmie. I tak komnata po komnacie.

Wyjechałem z Zakopanego, straciłem kontakt z Brońcią. A gdy po latach zobaczyłem na rynku skarpety z owczej wełny, kupiłem z radością, mimo poczucia, że sprzeniewierzam się naukom starej twórczyni i daję się oszukiwać. Podobnie było, gdy na Krupówkach kupowałem szary wełniany sweter, przesiąknięty zapachem owiec.

Pani Średniawa we wspomnianym nekrologu pisze, że Brońcia, tracąc siły w ostatnich latach przed śmiercią, źle znosiła bezczynność. Skarżyła się, że nie może pracować. A więc pani Średniawa, wówczas też już niemłoda i prawdopodobnie niezbyt sprawna, po starej przyjaźni odwiedzała ją w Zębie – od górnej stacji kolejki na Gubałówkę godzina drogi w jedną stronę.

*

Muzeum, założone ponad sto dwadzieścia lat temu, miało dotychczas dwoje wielkich dyrektorów, ludzi wszechstronnych, którzy wiedzieli, czego chcą, i z powodzeniem to realizowali: Juliusza Zborowskiego i Teresę Jabłońską – naukowców z dorobkiem, a zarazem sprawnych menedżerów, umiejących dźwigać cały ten kram i nim sterować.

Zborowski, dyrektor w latach 1922-65, językoznawca, etnograf, historyk Podhala, był jednym z najwyższej cenionych badaczy regionu, człowiekiem niezwykle popularnym i szanowanym. Objął niewielkie muzeum regionalne, zostawił instytucję o wybitnym znaczeniu dla kultury polskiej.

Jabłońska, zanim w 1991 roku została dyrektorką, pracowała w MT czternaście lat – zajmowała się ochroną zabytków *in situ* na Podhalu i polskim Spiszu, publikowała.

W ciągu dwudziestopięciolecia, jakie upłynęło od śmierci Zborowskiego do objęcia stanowiska przez Jabłońską, muzeum, mimo sporadycznych działań Tadeusza Szczepanka, dyrektora w latach 1976-91, obrosło mchem, zmieniając się w uroczy, przesiąknięty zapachem starzyny, pełen zakamarków strych w babcinej chatce, rupieciarnię z bogatą przeszłością. Nowy dyrektor w 2013 roku obejmie prężną instytucję o międzynarodowym prestiżu, największe i najślawniejsze muzeum regionalne w Polsce. Będzie musiał się nauwijać, by nie zwolnić tempa i nie obniżyć poziomu.

W latach 60. MT mogło zaoferować zwiedzającym słabiutką wystawę etnograficzną w budynku głównym, geologiczną (zbyt szczegółowa, niezrozumiała dla laika, zdaniem specjalistów anachroniczna), przyrodniczą

(mocno ją krytykowano) i dwa oddziały: chatę TEA oraz muzeum biograficzne Kornela Makuszyńskiego.

To się gruntownie zmieniło. Obecnie stałe ekspozycje Muzeum Tatrzańskiego stanowią konsekwentny ciąg, od tradycyjnej kultury ludowej do stylu zakopiańskiego i sztuki XX wieku. Ekspozycje geologiczna i przyrodnicza też zostały uwspółcześnione.

W zabytkowej części Zakopanego, przy Drodze do Rojów tuż obok ulicy Kościeliskiej, zrekonstruowano wnętrze tradycyjnej czarnej izby w chałupie Gąsieniców Sobczaków z lat 80. XIX wieku. Chałupa jest przykładem ludowego budownictwa, którym inspirował się Stanisław Witkiewicz, projektując budynki w stylu zakopiańskim. Można powiedzieć bez większej przesady, że stajemy tam w punkcie wyjścia niebywałej kariery Podhala. „Myśmy znaleźli górala w pysznej ozdobnej chacie, otoczonego artyzmem, który przeziął z każdego sprzętu, każdego szczegółu pospolitego użytku” – napisał Witkiewicz.¹⁸ Doprawdy, potrzeba było natchnionego wizjonera, by takie wnętrza nazwać „pyszną ozdobną chatą”. Ciekawe, kto z dzisiejszych zwiedzających, bogatszych o doświadczenie bez mała półtora stulecia, zdobyłby się na takie spostrzeżenie sam, bez podpowiedzi.

Obok, w białej izbie, kolekcja Marii i Bronisława Dembowskich, gromadzona w latach 1886–93, ofiarowana Muzeum Tatrzańskiemu w 1922 roku – obrazy na szkle, meble, łyżniki, rzeźby, stroje, sprzęt pasterski. Przedmioty te stanowiły bezpośrednie źródło inspiracji Witkiewiczowskiego stylu zakopiańskiego. Korzystał z nich również Władysław Matlakowski, opracowując *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*.

Pani Dembowska zastrzegła, że jej kolekcja ma być wystawiona w góralskim wnętrzu. Życzenie to spełniło się dopiero w 2009 roku.

Osoby zainteresowane kulturą dawnej góralszczyzny mogą poza tym zwiedzić oddziały MT: zagrodę Korkoszów w Czarnej Górze, zagrodę Soltysów w Jurgowie i Muzeum Powstania Chochołowskiego w Chochołowie lub chałupę Klamerusów w Łopusznej.

Po obejrzeniu chałupy Sobczaka dobrze jest zejść ulicą Kościeliską, czyli dawną drogą wsi Zakopane, mijając dziewiętnastowieczne zagrody, by po chwili porównać je z willą Koliba, pierwszym domem w stylu zakopiańskim zbudowanym według projektu Stanisława Witkiewicza (1892-93). Mieści się tu Muzeum Stylu Zakopiańskiego. W 1984 roku, za dyrektury Szczepanka, MT przejęło rudere i przystąpiło do remontu, potem, już za Jabłońskiej, urządzono wnętrza. Oddział otwarto w 1993 roku.

W drugim końcu Zakopanego, przy ul. Zamoyskiego, stoi willa Oksza, najmłodszy oddział MT. To również przykład stylu zakopiańskiego, dzieło Stanisława Witkiewicza i góralskich cieśli (1895-96). W ciągu XX wieku budowla przechodziła rozmaite koleje losu, przez muzeum przejęta została w 2006 roku. W 2011

roku w jej wnętrzach otwarto wystawę *Zakopane – piękność świata. Sztuka pod Giewontem 1880-1939 roku*.

Jest też galeria na Kozińcu (duże wystawy), galeria Władysława Hasiora, ciesząca się dużym powodzeniem muzeum biograficzne Kornela Makuszyńskiego i dwór w Łopusznej, gdzie miało powstać muzeum kultury szlacheckiej, ale trudne sprawy własnościowe wstrzymały te plany.

Ciągle brak stałej wystawy dziejów turystyki, ratownictwa i sportu, o co zresztą zabiegano jeszcze przed wojną. Miała powstać w sąsiadującym z muzeum historycznym budynku Dworca Tatrzańskiego, który byłby najodpowiedniejszy – lecz zwyciężyła mamona. Miejmy nadzieję, że chwilowo.

Niedawno staraniem MT ukazał się *Słownik Gwary Podhalańskiej*, dzieło życia Juliusza Zborowskiego. Ile było trudu i zachodu z wydaniem tej fundamentalnej publikacji, wiedzą tylko nieliczni. Niechaj tak zostanie.

*

Gdy byłem młodszym asystentem, roilo mi się, że może kiedyś zostanę dyrektorem Muzeum Tatrzańskiego. Od kilku lat jestem członkiem rady muzeum, zabieram głos w sprawach działalności merytorycznej, ale czytając sprawozdania i słuchając dyskusji prawno-finansowych, nabrałem pewności, że nie udźwignąłbym tej funkcji, absolutnie nie dałbym sobie rady. Szanowna Pani Dyrektor, nisko się kłaniam, proszę przyjąć wyrazy podziwu.

Natomiast zakłula mnie zazdrość i nostalgia, gdy pochylałem się nad gablotą z wydawnictwami muzealnymi i publikacjami pracowników muzeum, wydanymi w innych oficynach. *Fotografie Tatr i Zakopanego 1851-1915. Obrazy na szkle XVIII–XIX w. Słownik gwary Zakopanego i okolic. Pomnik Tytusa Chałubińskiego. Zakopiańskie wodociągi i kanalizacja. Ludowe druki na płótnie z Podtatrza. „Rocznik Podhalański” – sześć tomów. Regionalizm, regiony, Podhale. Stanisław Witkiewicz. Ochrona Tatr w obliczu zagrożeń. Spór o Morskie Oko. Dom pod Jedłami. Tatry – czas odkrywców. Styl zakopiański. Rafał Malczewski i mit Zakopanego*. Tyle ich się ukazuje, jak świetnie opracowane! Chciałbym wydawać takie wspaniałe książki, ale cóż, urodziłem się o trzydzieści-czterdzieści lat za wcześnie.

Przypisy

- ¹ Kuba Szpilka, Maciej Krupa, Piotr Mazik, *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości.*, Wydawnictwa Tatrzańskiego Parku Narodowego, Zakopane 2011.
- ² *Błękitny krzyż*, 1955, reżyseria Andrzej Munk, operator Sergiusz Sprudin, scenariusz Adam Liberak.
- ³ Halina Ptakowska-Wyżanowicz, *Od krynoliny do liny*, wydawnictwo Sport i Turystyka, Warszawa 1960.
- ⁴ Jan Kasprowicz, *Taniec zbójnicki*, wiele wydań.

- ⁵ Juliusz Zborowski, *Grand Hotel Muzeum Tatrzańskie* [w:] tegoż, *Pisma podhalańskie*, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- ⁶ Wojciech Szatkowski, *Goralenvolk, historia zdrady*, Firma Księgarsko-Wydawnicza „Kanon”, Zakopane 2012.
- ⁷ Andrzej Krawczyk, *Janusz Berghauzen* „Rocznik Podhalański”, tom 2, Zakopane 1979.
- ⁸ Andrzej Chojnowski, *Kartki z historii (historyków). Pierwszy biogram Józefa Kurasia*, „Newsletter”, Instytut Historii Uniwersytetu Warszawskiego 4/2008, nr 4.
- ⁹ *Podhale w czasie okupacji 1939-1945*, pod redakcją Janusza Berghauzena, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1972, wydanie poprawione 1977.
- ¹⁰ *Okupacja w Sądecczyźnie*, praca zbiorowa, Ministerstwo Sprawiedliwości, Główna Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce, Warszawa 1979.
- ¹¹ „Kultura” 1969, nr 34 (324), R: VII Warszawa, 24 sierpnia 1969.
- ¹² Zbigniew Moździerz, *Gmach Muzeum Tatrzańskiego*, Zakopane 2005.
- ¹³ Anna Liscar, *Jerzy Darowski (1930-2004)*, „Rocznik Podhalański” 2007, t. X, Zakopane 2007.
- ¹⁴ Jerzy Darowski, *Heródek*, „Polska Sztuka Ludowa” 1968, R. 22, 1968, nr 1/-2, s. 80-82.
- ¹⁵ Jan Bujak, *Herodek, artysta z Lipnicy Wielkiej*. „Przekrój”, nr 1154 z 21 V 1967.
- ¹⁶ Top., *Karol Wójciak i Muzeum w Rabce*. „Przekrój” nr 1156 z 9 VI 1967.
- ¹⁷ Helena Średniawa, *Bronisława Bartol Mulica „Marculka” (1906-1992)*, „Rocznik Podhalański” 1994, t. VI, Zakopane 1994.
- ¹⁸ Stanisław Witkiewicz, *Po latach*, 1906.



Teresa Jabłońska na wernisażu wystawy *Zakopiańscy w poszukiwaniu tożsamości*.

Zakopane jest szkołą tęsknoty

Każdy, kto przyjechał do Zakopanego pociągiem albo w Zakopanem będąc, przechodził koło stacji kolejowej, zauważyć musiał, że tutaj kończą się tory. Tory, dworce kolejowe, pociągi – zapowiedź podróży, przemieszczania się, zmiany. Tory biegną przed siebie, wypelzają z dworców w różne strony, łączą różne miejsca. Koniec torów kolejowych jest zapreczeniem idei kolei, w wieku XIX był i w pewnej mierze jest nadal symbolicznym zaznaczeniem końca cywilizowanego świata. Rafał Małczewski pisze: „Wraz z torem kolejowym kończy się i Polska i Europa i cały wielki świat – ot, zaczyna się Zakopane, miejscowość przedziwna i urocza, jedyna na podhalańskiej ziemi, a może i na całym globie”.¹ Jesteśmy więc na końcu świata, jesteśmy na prowincji.

Ze ścian patrzą na nas bohaterowie wystawy *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*. Mówimy o prowincjonalności, czy też lokalności, o tożsamości, o rozmaitych narracjach historycznych. Pewną lapidarną i minimalistyczną formą narracji są nazwy budynków, kiedyś zastępujące adres i numerację, czasem określające funkcję budynku, wczoraj i dziś akcentujące odmiennność, szczególność, wyjątkowość miejsca. Więcej – jak się czasem wydaje – mówią o nadawcy tego komunikatu niż o jego desygnacie. Jan Stanisław Bystron pisał: „Wszędzie napisy! Idziemy ulicą miejską: szyldy, wywieszki, napisy informacyjne, ostrzegawcze, wszystkie konkretne, krótkie, treściwe”.² W cytowanym zbiorze autorowi chodziło co prawda o napisy żywe i spontaniczne (nie brak w nim także smakowitych przykładów z Zakopanego), ale można przyjąć, że nazwa pensjonatu czy restauracji ma podobną proveniencję co sentencja na sosrębie, kominku czy ścianie karczmy. Jest ewokacją świadomości bądź mentalności autora.

Jak pisze Czesław Robotycki, analizując kategorię „prowincja” z antropologicznego punktu widzenia: „Antropologa interesuje czas odpustu i jarmarku oraz ich współczesne odmiany: obsługa pojawiających się turystów i letników w odpowiednich gospodarstwach (agroturystyka), wystrój miejsc letniskowych, bazarów i lokalnych punktów gastronomicznych”.³ Wydaje się,

że można dodać do tego katalogu także kwestię nazewnictwa „miejsc letniskowych i lokalnych punktów gastronomicznych”. Powiada też w innym miejscu cytowanego tekstu: „Gdy mówimy «prowincja», to mamy do czynienia nie tylko z kategorią opisu językowego, ale z realnością antropologiczną i etnolingwistyczną (za słowami ukrywają się sensy społeczne i wyobrażenia zbiorowe)”.⁴

Kiedyś Zakopane to była niewątpliwa prowincja, więcej – prawdziwe zadupie. Kilkadziesiąt drewnianych chałup gdzieś hen za lasami, w podgórskiej dolinie, w krainie deszczowców. Pierwsi przybysze, na przełomie XVIII i XIX stulecia, zatrzymywali się w kuźnickim dworze lub tamtejszej karczmie, a pół wieku później na plebanii ks. Stolarczyka i w góralskich chałupach na Nawsiu. Pierwszym znanym z nazwiska letnikiem, który spędził kilka miesięcy pod Giewontem, był w 1856 roku profesor UJ Jan Kanty Steczkowski.⁵ Około 1870 roku Jan Krzeptowski zbudował nieopodal kościoła dom z mieszkalnym piętrem – mieszczący nieco później istniejącą do dziś restaurację U Wnuka – pierwszy w Zakopanem piętrowy budynek zaprojektowany w celu przyjmowania turystów. W 1882 roku powstaje Dworzec Tatrzański zbudowany przez Towarzystwo Tatrzańskie jako jego siedziba i do obsługi rosnącego ruchu turystycznego. Kolejne lata to czas żywiołowego rozwoju wsi pod Giewontem – powstaje wiele hoteli, pensjonatów, sanatoriów i domów na wynajem, budowanych specjalnie z myślą o letnikach.

Pierwsze lokalne czasopismo zatytułowane „Zakopane” ukazało się latem 1891 roku. W pierwszym numerze redakcja skrupulatnie wylicza: „Meldunków przeszłego roku było 1597, a osób meldowanych 3050, z których 2690 liczy się do gości, reszta przypada na przemysłowców i sługi”.⁶ I dalej: „W Zakopanem jest obecnie do zamieszkania dla gości następująca ilość domów: na ulicy Kościeliska 77, na Kościelnej 7, na ul. Kasprusie 25, na Łukaszówce 5, na ul. Nowotarskiej 13, na Starej Polanie 22, na ulicy Chramcówki 20, na Przeczniczy 25, na ulicy «nad wodą» 5, na ulicy Chałubińskiego 11, na Krupówkach 65, na Bystrem 23, razem 298. Pomiędzy tymi znajdują się zakład Dra Chramca z 100 pokojami, zakład Dra Paseckiego [powinno być Piaseckiego – przyp. MK] z 55 pokojami, Willa Wanda z 32 pokojami, Kasyno z 9 pokojami, Jądwinówka z 30 pokojami i inne mniejsze mające koło dziesięciu pokoi. Domów nowych przybyło w tym roku około 50”.⁷ A zatem poza chałupami góralskimi z izbami na wynajem, dwoma sanatoriami – doktorów Chramca i Piaseckiego – oraz Dworcem Tatrzańskim, wymieniona z nazwy jest willa Wanda, a w trzecim i ostatnim numerze pisma także nowa willa Zacisz na Bystrem.⁸

Rok później, w 1892, ukazuje się drugie zakopiańskie pismo – „Kurier Zakopiański”, a w nim reklamy.

W numerze 4/5 reklama „Domu Zdrowia” dra Bronisława Chwistka przy Krupówkach, a w numerze 6 willa Riegelhaupta przy ul. Chałubińskiego (bez nazwy, później przyjmie nazwę „Jurand”).⁹

„Goniec Tatrzański” z sierpnia 1894 roku przynosi *Listę gości przybyłych do Zakopanego od wiosny*, na której wymienione są też miejsca, gdzie się zatrzymali. Poza tradycyjnymi już pokojami w góralskich chałupach znajdujemy tam, oprócz wspomnianych wcześniej zakładów dra Chramca i Chwistka oraz Dworca Tatrzańskiego, Hotel Kuliga, wille Grabówka, Jordanówka, Koleba, Modrzejów, Podlasie i Skoczyska.¹⁰

Osiem lat później, w numerze 1 pisma Giewont z roku 1902, w sekcji informacyjnej i reklamach znajdujemy następujące nowe hotele, wille i pensjonaty: Adasiówka, Borek, Danusia, Dora, Dworek, Giewontówka, Jagienka, Janina, Jasna, Jerzewo, Jurand, Jutrzenka, Kalina, Karpacka, Klemensówka, Liliana, Łomnica, Marya, Morskie Oko, Murań, Nieczuja, Niezapominajka, Orla, Osobita, Pension Bauer, Pension Nouvelle, Pepita, Piotrkowianka, Pod Matką Boską, Rysia, Sas, Schronisko, Słoneczna, Sobczakówka, Staszczkówka, Swoboda, Szałas, Świetlana, Ukraina, Urania, Warszawianka, Warta, Za Bramką, Zagórze, Zakątek i Za Potokiem.¹¹

Przewodnik i informator Zakopane z roku 1911 wymienia dodatkowo poza powyższymi: Hotel Centralny, sanatorium dra Dłuskiego, Fortunkę, wille Gerlach, Konstancyńkę, Krywań, Kubinówkę, Mimosę, Olę, pensjonat Ostoja, Pension George’a, Polankę, Polonię, Saryusza, Smereków, Hotel Warszawski i Wiosnę.¹²

Ten zapewne niepełny, ale wystarczająco liczny zbiór nazw, które są bez wątpienia reprezentatywne dla zakopiańskich pensjonatów przed I wojną światową, można pogrupować w kilka kategorii. Pierwsza to nazwy pochodzące od imion czy nazwisk właścicieli i ich rodzin. Sanatoria doktorów Chramca, Chwistka, Piaseckiego, Adasiówka, Wanda, Janina, Sobczakówka, Staszczkówka czy Modrzejów. Druga związana jest z topograficznym nazewnictwem lokalnym: Morskie Oko, Pod Giewontem, Gerlach, Łomnica, Koliba, Szałas, Za Bramką, Osobita, Murań. Trzecia o konotacjach literackich: Danusia, Jurand, Jagienka, później dojdą jeszcze Telimena, Pan Tadeusz, Zosia, a nawet Mrówki.¹³ Zwróćmy uwagę, że są to wyłącznie odniesienia do literatury polskiej, klasycznej, powszechnie znanej. Czwarta to pojęcia związane wprost z prowincjonalnością: Zacisze, Dworek, Zakątek, Ostoja, Schronisko.

Jak pisał Czesław Robotycki, „prowincja” od strony pozytywnej kojarzona jest między innymi ze spokojem, ciszą, ładem, określana jest jako lokalna, znana, oswojona, bliska.¹⁴ Wszystkie wyżej wymienione kategorie nazw własnych spełniają te kryteria. Nieliczne z przywołanych nazw tworzą – na razie ubogą – piątą kategorię, odwołującą się do konotacji metropolitalnych bądź odległych, egzotycznych. Bez wątpienia przynależą tu Hotel Centralny, Hotel Warszawski, Warszawianka. To oczywiście desygnaty centrum. A dalej – jakież to centrum, jakież to egzotyka – Podlasie, Warta, Ukraina! Wyobrażenia metropolii nieśmiało wysłowić próbują zaledwie dwa szyldy – Pension Nouvelle i Pension George.



Empire (dziś Bacówka), ul. Krupówki 61, fot. Dawid Możdzierz.



1



2



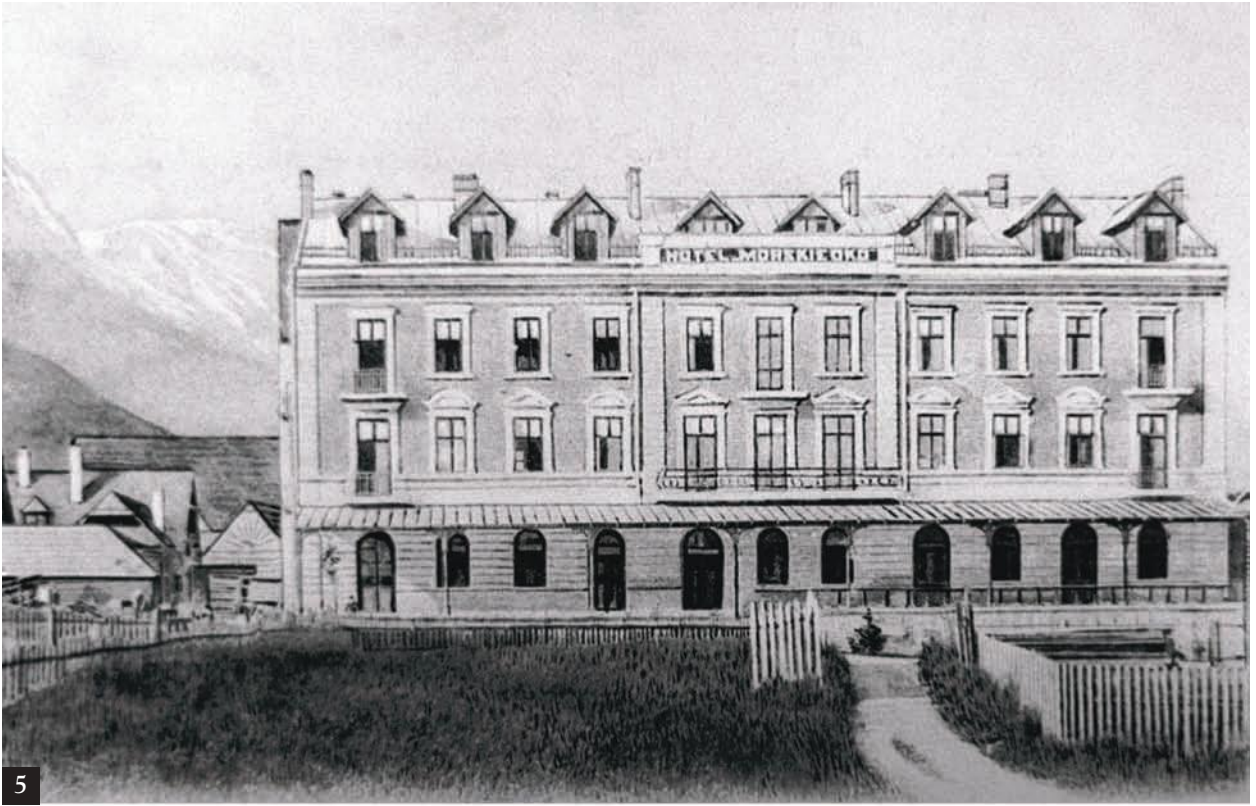
3



4

Podpisy do zdjęć:

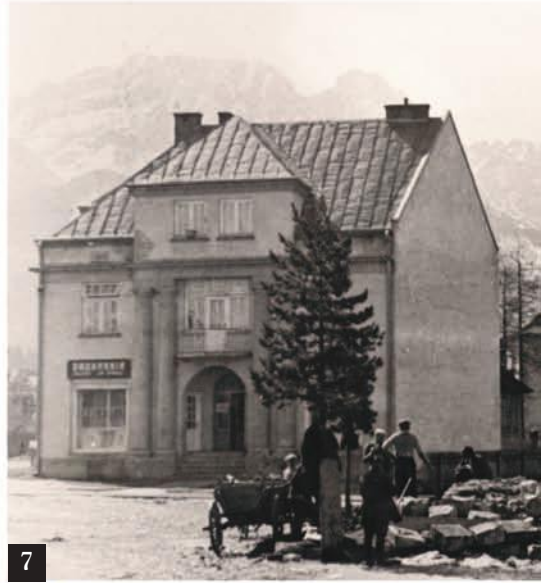
1. Cieszyńianka, Droga do Białego 3 (przebudowana i rozbudowana, dziś hotel Belvedere), fot. ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.
2. Lwowianka, Droga do Olczy 26 (obecnie Zdrowie), fot. ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.
3. Carlton, ul. Grunwaldzka 13, fot. ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.
4. Willa Rialto, ul. Chałubińskiego 5 (przebudowana), fot. ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.
5. Hotel Morskie Oko ul. Krupówki 30, (przebudowany), fot. ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.
6. Willa Nałęcz, ul. Zająca nr 10, (przebudowana), fot. ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.
7. Polonia, Plac Niepodległości 7 (zburzona, na tym miejscu stoi nowy dom), fot. ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.
8. Willa Albion, ul. Zamoyskiego 23 (zburzona, na tym samym miejscu później Hutnik, dzisiaj Grań), fot. ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.
9. Paradis (dawniej Bajadera), ul. Zamoyskiego 24, fot. Dawid Moździerz.



5



6



7



8



9

Po naturalnym zastoju lat I wojny światowej nadchodzi pełne rozmachu dwudziestolecie międzywojenne. Zakopane zmienia się, rozwija żywiołowo, „miastowieje”. Tak pisze o tamtym czasie Rafał Malczewski: „Zakopane rozrzucone po równiach i wzniesieniach, przeplatane chatami góralskimi to znów wielkomijskimi gmachami tętni życiem stolicy i nędznej wioszczy równocześnie. Pokrajane zaledwie kilkoma ulicami, niesfornie zabudowane, oddycha kryształowem powietrzem gór i smrodem samochodowej benzyny, tarza się w bagnach, to wspina na zbocza Antałówki i Gubałówki, zasypia w upalne dni i znów drży pod białym wiatrem. Huczące autobusy rozganiają kierdele owiec redykujące do domu, wozy wylądowane płonem łąk i roli ciągną popod okna barów, kawiarni i dancinów zawodzących najmodniejszym taniec. Nocami płoną elektryczne lampy, ponad nimi księżyc zielonem światłem rzeźbi grań Tatr. Rozlegają się dźwięki wycia góralskie w obejściach paradnych hoteli, otoczonych szopami, w których pobekują owce. Wykwint i elegancja przelewa się chodnikami; obok zaś gazdowie rozrzucają gnój na ojcowskiej grzędzie. Wielkie, jak wrota, lustrzane szyby magazynów łowią męt i ruch uliczny: samochody, narciarzy, wołowych sietniaków, seledynowe zachody słońca, nędze i wspaniałości ludzi i świata”.¹⁵ Nader to wyrazista literacka egzemplifikacja zakopiańskiej opozycji „metropolia-prowincja”. Nie ostatnia.

Z jednej strony mamy to Zakopane kosmopolityczne, światowe. Rzeźbiarz, automobilista i cyklista August Zamojski biegający po Skibówkach w łowickich portkach, z żoną, włoską tancerką Ritą Sacchetto, prowadzącą w Zakopanem szkołę tańca. Jan Gwalbert Henryk Pawlikowski z żoną Marią *primo voto* Bzowską, *tertio voto* Jasnorzewską i drugą żoną Valerie Konchinsky – austriacką tancerką. Pianista Holender Egon Petri z niemiecką żoną Mittą, Witkacy otoczony swoimi licznymi muzami: Jadwigą Janczewską, Ireną Solską, Neną Stachurską, Czesławą Oknińską, nie wspominając już o żonie Jadwidze. Karol Szymanowski ze służącym Felkiem. Angielka Winifried Cooper, podpora Teatru Formistycznego, sprzedająca swój dom na Harendzie Janowi Kasprończowi i urodzona w Port-au-Prince na Haiti malarka Wanda Gentil-Tippenhauer z Józefem Oppenheimem, komunizującym Żydem, królem życia, narciarzem i ratownikiem górskim. Jak na prowincję – egzotyczne to związki. Rok 1939 zamyka tę barwną epokę. Odbywają się jeszcze Mistrzostwa Świata FIS, wystawa malarstwa *Góry polskie* oraz Dni Tatr i Zakopanego.

Z drugiej strony, jak pisze Jacek Woźniakowski: „Tragicznie przerwane zostały te bogate inicjatywy. A przecież trudno się oprzeć wrażeniu, że na owej prężnej epoce – epoce kolejki na Kasprowy Wierch, FIS-u, Święta Gór i Tygodnia Gór, nowoczesności pod postacią «Bajadery» (później «Tytana») czy «Złotego Ro-

gu», epoce zięciów i szwagrów, Wacków i Dzidków, hotelu na Kalatówkach i pociągu «Narty-Dansing-Brydż» – kładzie się niepokojący, tępy cień. Dawno już dostrzegano na Podhalu głębokie mroki, przede wszystkim te, które rozciągały się między witkiewiczowską przełęczą a bagnem. Ale teraz chodzi o coś więcej: o nowy styl. [...] Pod koniec dwudziestolecia jak gdyby sięgnął naszyc gór cień Nikodema Dyzmy”.¹⁶

Pełen katalog ówczesnych nazw własnych hoteli, restauracji i pensjonatów przynosi „Ilustrowany informator i przewodnik Zakopanego” z roku 1939.¹⁷ Mam tu nazwy, które daje się zakwalifikować do wszystkich wyróżnionych wyżej kategorii. Znacząco wszakże różnie liczba nazw odnoszących się do kategorii piątej – metropolitalnych, wielkomijskich, podkreślających egzotyckość, wieloświatowość. Ujawniających – powiedzmy to wprost – prowincjonalną mentalność.

Najpierw Europa – czyli kawiarnia Europejska i Hotel Europejski. Następnie konotacje angielskie (Albion, Carlton, George, Splendid), włoskie (Roma, Rzymianka, Wenecja, Rialto, Capri, Primavera) i francuskie (Paryżanka, Riviera, Renaissance, Mascotte, Margot). Nie brak nazw amerykańskich – Floryda, Montana, Teksas, ani zupełnie egzotycznych – Arabka, Japonka, Japonia, a nawet Addis Abeba. Szereg nazw nawiązuje bezpośrednio lub symbolicznie do metropolitalności: Adria, Astoria, Bristol, Belweder, Palace, Windsor, Wersal, Savoy, Empire, Ermitage, Grand, Imperial, Patria, Royal. Część kusi egzotyką i oryginalnością: Atma, Excelsjor, Carmen, Mirabella, Tristan, Tamaris, Farys, Sfinx. Część wreszcie odsyła do krain mitycznych bądź pozaziemskich: Delfy, Eden, Paradis, Parnas, Eldorado, Stratosfera.

Skąd te nazwy? Skąd to Rialto, Teksas, Empire i Addis Abeba? Z tęsknoty. Z tęsknoty za wielkim światem i z własnego o tym wielkim świecie wyobrażenia. Pisze w swoim genialnym tekście o prowincji Sławomir Mrozek: „Jest się w środku, ponieważ prowincja sama jest środkiem, tylko środkiem, prowincja nie ma peryferii. I nie można być gdzie indziej, jak tylko w środku. Chcąc nie chcąc. A jednocześnie: My tu, a tam Wielki Świat. Gdzie? Wszędzie tam, gdzie nie my. Gdzie nie tutaj. W każdym razie daleko. Tak daleko, że można tylko tęsknić. Między tutaj a tam nie ma przejścia ani łądem, ni wodą, ni powietrzem. Mimo że tam istnieje, jest. Oni z Metropolii mogą nas czasem odwiedzić. Tak aniołowie odwiedzają nas, biednych ludzi. Ale my? Tak więc jesteśmy w środku, ale nie jest to środek wszechświata. Bliskość, rodzimność na dobre i na złe. Oraz tęsknota stężona i potężna”.¹⁸

Kto zamieszkiwał te przybytki? Pisze o tym między innymi w swoich wspomnieniach Witold Gombrowicz, który – zanotujmy – zatrzymał się w pensjonacie Mirabella. „W Zakopanem spotykało się ludzi najrozmaitszych, co oczywiście nie byłoby niczym nadzwyczajnym, gdyż na każdej ulicy każdego miasta to się

zdarza – ale byli to ludzie na swobodzie, nie przytłoczeni funkcjami i hierarchiami. Szlagony z Kresów lub z Poznańskiego, aferzyści, Radziwiłłowie, zawodowi taternicy, Boy z Makuszyńskim, przemysł i handel, inteligencja, studenteria, suchotnicy, górale – wszystko mieszało się na Krupówkach. [...] Pętając się tu i ówdzie, przeważnie na boku, w charakterze gapia, mało komu znany, nie mogłem jednak nie zauważyć procesu, jaki odbywał się na moich oczach w ciągu tych lat zakopiańskich – określiłbym to jako wykańczanie się stopniowe środowisk i stylów”.¹⁹

U Woźniakowskiego i u Gombrowicza, mimo wszelkich różnic, ta sama obserwacja – upadek stylu. A brak stylu to przecież – z perspektywy centrum – jedna z zasadniczych cech prowincji. Zauważmy, że na przestrzeni lat zakopiańskie salony noszą nazwy swojskie. Chciałoby się rzec – prowincjonalne. Adasiówka Róży z Potockich Raczyńskiej, Chata Marii i Bronisława Dembowski, Dom pod Jedłami Pawlikowskich, Harenda Kasprowiczów, Orawa Frydmanów-Mieczysławskich, Łada Żuławskich, Klemensówka Zagórskich, Krywań Zaruskich, Ornak Sokołowski. Przykłady można mnożyć.²⁰

Tę dwoistość Zakopanego znakomicie ujął Jerzy Mieczysław Rytard, człowiek z centrum, zakorzeniony jednak – nie tylko przez małżeństwo z góralką Heleną Rojówną – pod Tatrami. „Zakopane. Nazwa, od stu lat roznoszona jak rarytas po świecie. Wielu cię przeklina, inni znów chwalą nad miarę. Czym jesteś Zakopane? Dla jednych – sfinksem, pełnym fluidów magnetycznych, wabiącym z niewytłumaczoną siłą, dla drugich dziurą rozklekotaną, pół wsią, pół miastem, gdzie skowyczą jazzbandy, gdzie od gór idzie huk lawin, halny szaleje i durny świat zmienia się w jeden płas, w dziki, zamraczający takt «krzesanego». Jesteś ot zwyczajną miejscowością górską i zarazem niezwykłym teatrum, na którym minione z przyszłym za bary się bierze w fascynującej zagadce czasu. Zmienia się Zakopane. Pod strychnicem nieubłaganego postępu «wyonaca» się jego kształt i wyraz. Rosną «murowanice» z wodą ciepłą i zimną w każdym pokoju, ku zadowoleniu tych, co w zewnętrznej wygodzie i materialistycznej błyskotliwości widzą cel wszystkiego. Europeizuje się Zakopane. Dla jednych sto razy za wolno, dla drugich tyleż razy za szybko. Piętno sprzeczności wyryte na jego dniu dzisiejszym. Lecz dopóty przecież trwa życie, dopóki przeznaczenie podrzuca nami w wielkiej sieci kontrastów. Sprzecznościami żyje Zakopane. Lecz tu, w tym środowisku współczesności zmieszanej z prymitywem, są one znacznie silniejsze niż gdzie indziej. Tutaj właśnie przyjeżdżają ludzie rzucać tysiącami dla bezmyślnej uciechy, a o miedzę dalej gazda chudobny zbiera drogocenne żdźbła potrawu. Z dziesięć ich furek potrzeba, żeby postawić za nie jedną butelkę szampana, którą w «ocymgnienu» pochłoną rozwrzeszczane gardła. Na tysiącach leżaków suchotnicze ciała oczekują radosne-

go powrotu sił lub odejścia w śmierć, a przed ich oczami, tuż obok, drogą, ulicą, polem śmiga falanga tętniących życiem narciarzy. Sunie po Krupówkach stuprocentowy elegant, w którego ruchach śpiewa skubizowana w prostotę bryl i linii współczesność cała, a obok na ławce grzeje w słońcu swe «cłonki», wyschnięte i pokurczone jak «chraść», jeden z nielicznych już hyrnych gazdów, starych chłopów, «polowacy», orłów tatrzańskich. Spoziera po sobie mglistym ze starości wzrokiem i przysłaniając drżącą ręką wyblakłe oczy, pyta sam siebie: – Ka ja się podział?”.²¹

Po wojnie z oczywistych przyczyn znikają z fasad napisy „George”, „Renaissance”, „Capri” i „Windsor”. Dawne pensjonaty, często pożydowskie, znacjonalizowane, w większości wchodzi w skład FWP – Funduszu Wczasów Pracowniczych. Starzy zakopiańscy przewodnicy, obserwując styl wypoczynku nowych robotniczo-chłopskich elit, rozwijali ten skrót w formie: „Frajerze Odpoczniesz Później”.²² Notabene w latach 50. i 60. na bazie domów wczasowych FWP działała w Zakopanem nieformalna organizacja miejscowych kawalerów, legitymująca się skrótem WOP – czyli „Wakacyjna Obsługa Pań”.²³

Przedwojenny Excelsior wybudowany w 1933 roku według projektu Franciszka Kopkowicza, po wojnie nazwano Robotnik. Po odwilży w 1956 roku Robotnika zastąpił mniej ideologiczny Krokus, a w roku 1998 budynek został ofiarowany przez spadkobierców Uniwersytetowi Jagiellońskiemu i nazwany Pod Berłami. Sąsiedni Carlton z roku 1927 został Związkowcem, a w latach dziewięćdziesiątych powrócił do oryginalnej nazwy. Renaissance z 1929 roku po wojnie nazwano Postęp, a w wolnej Polsce powrócił do oryginalnej, wszakże spolszczonej nazwy Renesans. Rialto zmieniło nazwę na Rysy, a potem znów stało się Rialtem. Egzotyczny Farys zmienił się w dostojną Patrię, a ta w swojej Stokrotkę. Albion wreszcie stał się Hutnikiem.

Największa współcześnie firma hotelarska Zakopanego, Grupa Trip, na miejscu pensjonatu Cieszynianka, później Barbara, postawiła okazały hotel Belvedere. Zapewne dla równowagi swój drugi luksusowy hotel w centrum ochrzciła swojsko Litwor, a z kolei przejęty i przebudowany pensjonat Venus nazwała Czarny Potok. I ostatni przykład. Od końca lat 20. przy Krupówkach działała restauracja Empire. Nie do końca wiadomo, czy oryginalnie jej nazwa brzmieć miała po francusku, czy po angielsku, bo odkąd pamiętam, zarówno miejscowi, jak i przybysze mówili po prostu Empir. Nazywała się tak od początku, przez całą wojnę i potem. W czasach wolnorynkowych perturbacji na początku lat 90. była to nawet restauracja „francusko-chińska”, o wszakże jednoznacznie chińskim wystroju i połowicznie francuskim menu. Pamiętam, bom bywał. I dopiero w nowym tysiącleciu jeden z zakopiańskich potentatów branży gastronomicznej przejął lokal, obił go imitacją płazów, wstawił do środka masywne

drewniane stoły i ławy oraz przebrane za góralki kelnerki i nazwał... Bacówka. O ile w latach 20. nazwanie polskiej restauracji przy Krupówkach Empire było bez wątplenia przejawem prowincjonalizmu, o tyle nazwanie tej restauracji na początku XXI wieku Bacówka jest takim samym przejawem prowincjonalizmu siedemdziesiąt lat później. Czas zatoczył koło.

Dobrze podsumowuje to zakopiańskie janusowe oblicze kolejny dłuższy cytat – narciarza, wspinacza, socjologa i dziennikarza Andrzeja Ziemilskiego. „Zakopane jest anegdotą, opowieścią bez początku i końca, poskładaną mniej więcej tak, jak uskładane bywają drewniane ruskie zabawki-babuszki: bajecznie kolorowe, tkwiące jedna w drugiej, od maleńkich do ogromnych. Ale nie wszystkie z tych anegdot pasują do siebie. Czyżby pochodziły z różnych zestawów? Może nie są dziełem tego samego rękodzielnika? Udajemy więc, że te inne nie są nam potrzebne. Najchętniej pominielibyśmy je milczeniem. A przecież po jakimś czasie budujemy z nich odrębne figury. Czy aby się dopełniają z tamtymi, pierwotnymi? Czy są z nimi kompatybilne? Tradycja nakazuje, aby zakopiańska opowieść kończyła się puentą: tylko z rzadka melancholijną, o przemijaniu. Częściej heroiczną, kiedy wtóruje mitowi. Najczęściej komiczną, w zgodzie z ludowym, tutejszym obyczajem. Lecz Zakopane jest anegdotą wciąż żywą, wciąż dopisywaną na nowo. Nie ma puenty. Żadne miejsce w Polsce od stu lat – może poza podkrakowskimi Bronowicami? – nie zostało obciążone takim natłokiem literackich symboli, znaków z pozoru tajemnych, a powszechnie uznanych i ważnych; taką koncentracją postaci z pogranicza jawy i mitu. Trudno byłoby spotkać gdziekolwiek na świecie tak regularnie wędrujące gromady ludzi twórczych i kabotynów, ludzi czynu i bezpłodnego marzenia, sportowców i pozujących na nich snobów, desperatów szukających tu zdrowia lub tylko ucieczki przed ostatnią z życiowych prób. Jasna Góra była przez wieki ludowym znakiem nadziei. Tu, pod Giewontem, naród rozdarty zaborami i pozbawiony państwa stworzył swym elitom zastępczą, choć jedynie sezonową, stolicę. Przetrwiała do naszych czasów”.²⁴

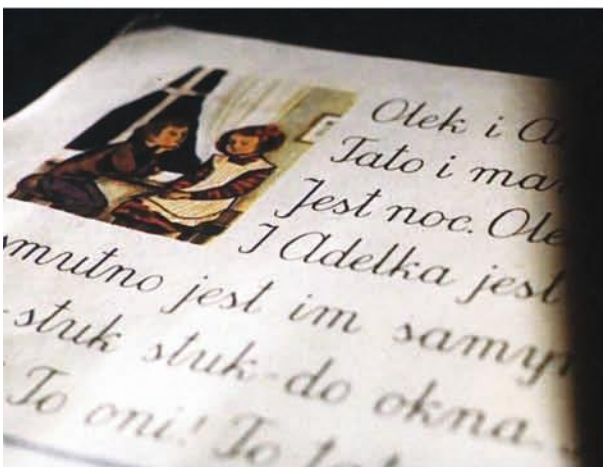
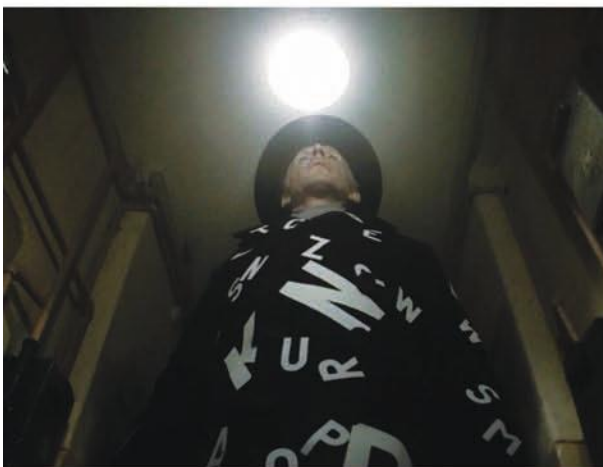
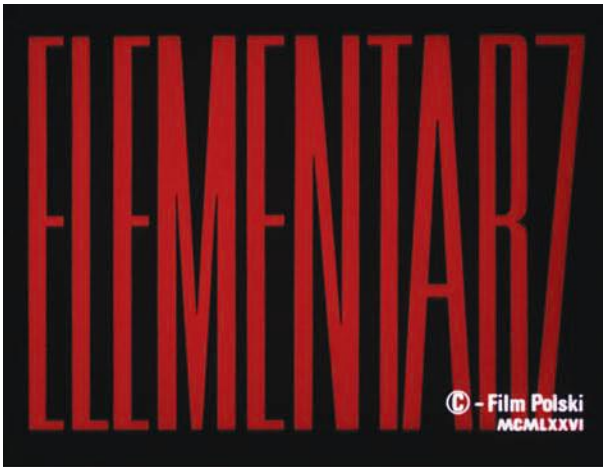
Tytuł mojego tekstu – *Zakopane jest szkołą tęsknoty* – to parafraza cytatu z Mrożka. W potocznej polszczyźnie określenie „jak z Mrożka” bywa zazwyczaj potocznie rozumiane jako synonim nonsensu, nieporozumienia, żartu. Podczas gdy – jak się wydaje – sednem twórczości Mrożka była i jest próba opisu kryzysu polskiej tożsamości. Rozdarcia tej tożsamości gdzieś pomiędzy realnością a marzeniem, wyobrażeniem, mitem. I tak oto – poważnie, z zadumą – kończy swój tekst o prowincji Sławomir Mrożek: „I jeszcze o tęsknocie. Nie lekceważmy tęsknoty. Czy nie to w nas jest najsilniejsze? Ostatecznie co ze wszystkiego zostaje, to tylko tęsknota (i zmęczenie). Tęsknota bez kierunku, bez przedmiotu nawet, samo sedno tęsknoty. Prowin-

cja jest szkołą tęsknoty. Najlepszą i nigdy nie zapomnianą”.²⁵ Dlaczego tak się dzieje? Bo – jak trafnie napisał inny ze współczesnych klasyków Milan Kundera – zarówno z perspektywy prowincji, jak i z punktu widzenia centrum – „Życie jest gdzie indziej”.²⁶

Przypisy

- ¹ Rafał Malczewski, *Tatry i Podhale*, Poznań 1935, s. 85.
- ² Jan Stanisław Bystron, *Tematy, które mi odradzano*, Warszawa 1980, s. 109.
- ³ Czesław Robotycki, „Prowincja” z antropologicznego punktu widzenia. Refleksja z perspektywy dyalematów komunikacji kulturowej, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2008, nr 2, s. 11.
- ⁴ Tamże, s. 9.
- ⁵ Maciej Pinkwart, Lidia Długolecka-Pinkwart, *Zakopane. Przewodnik historyczny*, Bielsko-Biała 2003, s. 12.
- ⁶ „Zakopane” 1891, nr 1, s. 3.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ „Zakopane” 1891, nr 3, s. 4.
- ⁹ „Kurier Zakopiański” 1892, nr 4/5 i 6.
- ¹⁰ „Goniec Tatrzański” 1894, nr 1.
- ¹¹ „Giewont. Tygodnik Zakopiański” 1902, nr 1.
- ¹² „Zakopane”, Kantor Wymiany i Dom Komisowy W. Świeprawski, Kraków 1911, s. 52.
- ¹³ Nazwano tak willę zbudowaną na skraju lasu Białego w 1955 roku, dziś już nieistniejącą, usytuowaną pomiędzy stojącymi w sąsiedztwie pensjonatami Telimena i Pan Tadeusz. Aluzja literacka do pamiętnej sceny z „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza jest oczywista. Por. Pinkwart, dz. cyt., s. 153.
- ¹⁴ Cz. Robotycki, dz. cyt., s. 9.
- ¹⁵ R. Malczewski, dz. cyt., s. 85-88.
- ¹⁶ Jacek Woźniakowski, *Dobrańsze niż indziej towarzystwo. Życie artystyczne w Zakopanem po drugiej wojnie światowej*, [w:] *Zakopane. Czteryście lat dziejów*, red. Renata Dutkova, t. 2, Kraków 1991, s. 228.
- ¹⁷ *Ilustrowany informator i przewodnik Zakopanego. Nakładem Związku Dorożkarzy Konnych w Zakopanem*, Zakopane 1939, s. 104.
- ¹⁸ Sławomir Mrożek, *Małe listy*, Kraków 1982, s. 15-17.
- ¹⁹ Witold Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, Warszawa 1990, s. 127-128.
- ²⁰ J. Woźniakowski, dz. cyt., oraz Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Dawni dekadenci i nowi szaleńcy, czyli artystyczne przemiany zakopiańskich pokoleń*, [w:] *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego*, red. Dorota Folga-Januszewska i Teresa Jabłońska, Olszanica 2006, t. 2, s. 10-21.
- ²¹ Jerzy Mieczysław Rytard, *Tu umarł Bartłomiej Obrochta*, [w:] tegoż, *Na wielkiej grani. Wniebostąpienie*, Warszawa 1959, s. 27-29.
- ²² Relacja przewodnika tatrzańskiego Wiesława Długosza z Zakopanego z 19 listopada 2011.
- ²³ Relacja Apoloniusza Rajwy z Zakopanego z 19 maja 2011.
- ²⁴ Andrzej Ziemilski, *Cud na Kasprowym*, Warszawa 1998, s. 7-9.
- ²⁵ S. Mrożek, dz. cyt., s. 15-17.
- ²⁶ Milan Kundera, *Życie jest gdzie indziej*, Warszawa 1989.

Elementarz tożsamości



Elementarz tożsamości – na przykładzie filmu Wojciecha Wiszniewskiego i projektu „Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości” – tak brzmiał pełny tytuł mojej wypowiedzi na zakopiańskiej konferencji na temat antropologii, pamięci, historii i tożsamości. Wypowiedzi tej towarzyszyła projekcja filmu Wojciecha Wiszniewskiego *Elementarz* (1976) i dodatkowo uzupełniona została ponadprogramowym pokazem filmu Marcela Łozińskiego *Tonia i jej dzieci* (2011). Te trzy próby – dwa filmy oraz wystawa i książka *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości* – stanowią moim zdaniem ciekawy i cenny przykład dopominania się, dokopywania się własnej pamięci i poszukiwania własnej tożsamości. Wydobywania się z niepamięci. Także rozrachunku, mierzenia się z historią i z własnym losem: biograficzno-historyczno-kulturowym losem. Mierzenia się i zmagania z własną pamięcią (niepamięcią, zapomnieniem) i niewiedzą. Początkowo po obejrzeniu wystawy chciałem zestawić z nią tylko *Elementarz* Wiszniewskiego powstały w tamtym czasie (1976) głos, płynący z tamtego czasu, którego dotyczyła wystawa *Zakopiańczycy...*, stawiająca sobie i widzom pytanie, czym było i jak je pokazać: powojenne Zakopane w okresie PRL, sięgające naszego teraz (Zakopane 1945-2011), jak uchwycić obraz tamtego czasu? Ale w tym samym roku, co wystawa – 2011 – powstał film Łozińskiego, podejmujący podobne, własne pytania odniesione do innego losu, własny rozrachunek z historią i pamięcią. Te trzy głosy zasługują oczywiście na głębszą analizę, której potrzebę tu jedynie sygnalizuję, bo wymagałaby i musiała zająć znacznie więcej miejsca aniżeli jest to możliwe w tej chwili, w tym numerze, i pozostaje mi jedynie zapewnić, że jeśli mi się to uda, powrócę do niej w innym czasie. Pozostaję zatem przy tej wersji tekstu, jaką przedstawiłem na konferencji w tej samej formie zaledwie pomysłu, szkicu, zarysu, który wymaga z pewnością dalszego rozwinięcia, doprecyzowania i pogłębienia.

Te trzy głosy: Wiszniewskiego *Elementarz*, *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*, Łozińskiego *Tonia i jej dzieci* można by rozpatrywać w tym samym nurcie poszukiwania tożsamości, jaki wyznaczyła pa-



miętna wystawa Marka Rostworowskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie – *Polaków portret własny* (1979).

Na wernisażu *Zakopiańczyków...* w kularowych rozmowach, w gorącej wymianie wrażeń i opinii dało się słyszeć, że w istocie jest to wystawa nie o zakopiańczykach, ale o *przemianiu* – „*Takich ludzi już nie ma...*” Wobec ich przywołanych twarzy, wywołujących wspomnienia o ich byciu i życiu tutaj, w tamtych szarych, biednych, siermiężnych, „nieciekawych”, brudnych, trudnych, miejscami ponurych, miejscami absurdalnych czasach – **nasz czas** – wobec barwności ich charakterów, wyrazistych rysów, wobec ich przejścia przez doświadczenie wojny i z wojny tej ocalenia, a potem ich „powojennego apetytu na życie”, twórczych działań, osiągnięć, zasług, organicznej pracy, trwania, hartu ducha, wyznawanych wartości, ale i doświadczanych krzywd, i upokorzeń – **nasz czas wydaje się miałki, nijaki** i mimo towarzyszących nam zewnętrznych przemian warunków i jakości życia, coraz bardziej nieludzki – **marny**: „*Takich ludzi już nie ma...*”.

Być może ów klucz doboru bohaterów tej wystawy, zastosowany przez autorów – wszyscy pokazani na fotografiach i opisani w krótkich „biogramach”, to ludzie, którzy tu żyli, byli i odeszli, zmarli – wzmaga tę opinię, wywołuje żal, pogłębia odczuwane poczucie braku takich postaci w horyzoncie naszego teraz: „*Takich ludzi już nie ma...*”.

Ich fotografie także na zasadzie Barthe'sowskiego „to było...” sprawiają, że cała wystawa staje się, niejako, owym bolesnym *punctum* tak nas poruszającym, a jednocześnie na przekór i mimo ich nieobecności, przywracając ich naszej pamięci i wydobywając z naszej niepamięci, zapomnienia, a czasem i niewiedzy naszej o nich, tym bardziej wzmacnia to ich mocną obecność: patrzcie – „Tacy ludzie tu byli!”. Autorzy są bardzo świadomi tego efektu, zarówno na wystawie, jak i w książce (w spisie treści), podając zamknięte daty ich życia stawiają nam przed oczy, *ad oculos* ich bycie, zaznaczając je w stworzonej w ten sposób „Liście (nie) obecności”. Biorąc w nawias owo (nie)zapomnienie, niewiedzę, wzmacniają, wbrew odkrywczym, wyrafinowanym interpretacjom wehikułu fotografii dokonanej przez Barthes'a, inne doświadczenie związane z fotografią. Kładą raczej akcent na to, że zachowuje ona obraz człowieka, jego ślad, który *ż y j e* i trwa dłużej, a czasem dalej i mocniej niż jego (nieznane nam w pełni, bo i niedające się zresztą w pełni poznać) życie.

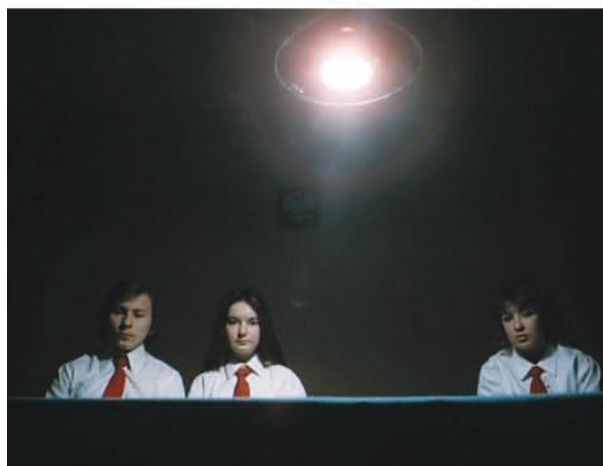
(Notabene, czy w tym wyniesionym z wystawy wrażeńiu, odczuciu i powiedzeniu: „*Takich ludzi już nie ma...*” nie czai się też błąd, ułomność naszej krótkowzroczności wobec najbliższego nam czasu, towarzyszące nam kalectwo niedostrzegania, nierozpoznawania takich obecności – choć nie wiem, jak dalece nie byłby to najbardziej marny czas – takich postaci w ho-

ryzoncie naszego czasu, tak jak nie rozpoznawano częstokroć także przecież tych tu oto patrzących na nas z fotografii, dopóki tu byli i żyli. Przechodzili obok nas. Czy miałyby to znaczyć, że „nasz czas” wydaje się zawsze tylko czasem „wycinania się” i „nijaczenia”?).

Już sam tytuł książki i wystawy *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości* budzi niepokój i niepewność. Kto tu jej szuka? Skoro zmarli, to nie potrzebują już niczego. Nie mają czego poszukiwać. Ich życie to zamknięta karta. Odeszli ukształtowani. Znaleźli, mieli, zachowali swoją wyraźną tożsamość. To raczej autorzy stawiają przed sobą (i nami) to zadanie poszukiwania. Stawiają pytanie o tożsamość. To oni poszukują przez przywołanie tych, co odeszli, w ich losach i życiu, swojej zakopiańskiej tożsamości. Tożsamość tamtych, którzy tu żyli i odeszli, jest oczywista. Autorzy sporo o tym wszystkim mówią we wprowadzających tekstach. To nie ma być prosta encyklopedia, leksykon zakopiańskości. Tożsamość to trudny wybór. To nie ma być encyklopedyczna wiedza o tych czy innych ludziach, którzy tu żyli. Idą za inspiracją autora *Podróży do źródeł*¹: „I poddałem się temu przeświadczeniu, że nie muszę zapamiętać wszystkiego. Że temu, temu właśnie służą książki, katalogi i zdjęcia. Bo teraz oglądane, są jak wspomnienia i portrety osób znajomych, na tle znajomych wnętrzu. Natomiast teraz i tu mam pośród tego najintensywniej, ale i najswobodniej b y ć. Żyć się z tym, a nie badać, czy na pamięć uczyć się tego. Rozumienie albo poznawanie na taki sposób, inny niż czytanie i oglądanie pośrednie, polega na uchwyceniu właściwego rytmu oddechu, ruchu, spojrzenia rzeczy. Trzeba płynąć niby ze strumieniem wrażeń, bez chęci i nadziei zatrzymania wszystkiego. Ulegać temu, co nas samo niesie.”

Te opinie o przemijaniu, wspomniane odczucia i bliskie nostalgii motywy, nastroje, jakie wywołała wystawa, ten „rytm oddechu, ruchu, spojrzenia rzeczy” zawarty w książce i wystawie o *Zakopiańczykach*, nasunął mi właśnie skojarzenie z *Elementarzem* Wiszniewskiego, z jego trudnym do analizy, nie tylko dlatego, że bardziej dynamicznym, płynnym, wizyjnym „strumieniem wrażeń” ze względu na medium filmu, jakiego użył dla swej wypowiedzi, ale i dla charakteru uprawianego przez tego autora i tylko przez niego, tego typu „kreacyjnego dokumentu”, jaki on tylko tworzył w obszarze filmu, i jak przy pomocy tego oksymoronu – „kreacyjny dokument”, „wykreowany dokument” – określają jego twórczość w dziedzinie filmu dokumentalnego filmoznawcy.

Już sam początek filmu Wiszniewskiego zbudowany jest podobnie, zaczyna się od informacji o śmierci autora *Elementarza*: „Autor elementarza zmarł, ale idea jego jest wiecznie żywa”. Film wychodzi od śmierci [tak jak książka i wystawa o zakopiańczykach od swojej listy (nie)obecności], by po wypowiedzeniu pierwszych liter: a, b, c... a potem całego alfabetu do





końca, przemienić się w strumień obrazów – pytań dotyczących tożsamości, które pojawiają się i przepływają w rytmie pytań i odpowiedzi z *Katechizmu polskiego dziecka*, Władysława Bełzy (podaję je za wersją zadawanych w tym filmie z *offu* pytań i odpowiadających na nie w filmie dzieci):

– „Kto ty jesteś?

...

– Jaki znak twój?

– Orzeł biały.

– Gdzie ty mieszkasz?

– Między swemi.

– W jakim kraju?

– W polskiej ziemi.

– Czem ta ziemia?

– Mą Ojczyzną.

– Czem zdobyta?

– Krwią i blizną.

– Czy ją kochasz?

– Kocham szczerze.

– A w co wierzysz?

... ”.

To właśnie nieodparte skojarzenie *Elementarza* Wiszniewskiego (z „tamtego czasu”) z wystawą i książką *Zakopiańscy. W poszukiwaniu tożsamości* (o „tamnym” i naszym czasie) wywołało pokusę, by na podstawie tej wystawy i z towarzyszącej jej książki ułożyć choćby zarys, szkic takiego abecadła (słownika), *abecadlnika* – żeby użyć tego słowa, używanego w czasach Władysława Bełzy i przez niego samego (obok *Katechizmu polskiego dziecka*, był Bełza i autorem takiego elementarza: *Abecadlnika w wierszykach dla polskich dzieci*²) – *Elementarza tożsamości*, określającego i spisującego elementy dające się wywieść i wyczytać z tego zakopiańskiego poszukiwania i doświadczenia, któryby przyjął taki abecadłowy, alfabetyczny kształt i stał się wykazem tych podstawowych części, słów – haseł składających się na tożsamość, godnych przemyślenia i medytacji dla wszystkich antropologów zajmujących się tą problematyką i borykających się ze (współczesnymi także) zagadnieniami i sposobami definiowania tożsamości dzisiaj. Co się na nią składa? Czym ona jest, jakie podstawowe elementy ją tworzą, z czym może się kojarzyć tożsamość – na czym polega tożsamość dawniej i dzisiaj? W gruncie rzeczy te same pytania stawia przed nami ten krótki, zaledwie ośmiominutowy, niezwykle film, i zakopiańska książka i wystawa. A ponieważ ten spontanicznie wywiedziony z przesłania wystawy i lektury książki Kuby Szpilki, Macieja Krupy i Piotra Mazika spis słów kluczowych, łączących się w swobodny strumień świadomości związanej ze słowem „tożsamość”, jaki przedstawiłem uczestnikom konferencyjnego spotkania, poprzedzony był projekcją tego filmu i być może był dzięki temu bardziej czytelny, co do czego oczywiście tylko mogę żywić jedynie nadzieję, ale nie mogę mieć żadnej pewności. Przeto,

tym bardziej dla czytelnika tego tekstu (no, powiedzmy, zapisu zaledwie i komunikatu ze wspomnianej konferencji), dla czytelnika, który nie zna filmu, przytoczę dwa w miarę krótkie, lapidarne opisy, streszczenia, jakie wybrałem z wielu przecież dostępnych, towarzyszących filmowi i zaczerpniętych z bogatej literatury przedmiotu, jaką stanowią interpretacje twórczości dokumentalnej Wiszniewskiego. Nadmieniamy jedynie przy tym, że dla każdego, kto zajmuje się problematyką i zagadnieniami tożsamości w ogóle, czy tożsamości polskiej, tożsamości doświadczanej w kręgu zarówno tej wielkiej czy „małej ojczyzny”, tożsamości doświadczanej w PRL, w tym czy innym, „tamnym”, odległym dla nas, już minionym (?) czasie, czy zajmującego się zagadnieniami tożsamości lokalnej obejrzenie tego filmu wydaje mi się nie tylko czymś godnym zalecenia, ale wręcz niezbędnym, obowiązkowym. Zanim więc przejdę do swojego *Elementarza tożsamości* wywiedzionego z książki i wystawy o zakopiańczykach, oto te dwa krótkie teksty, których – to także muszę przy tym zaznaczyć – zawartość i przesłanie interpretacyjne, jakie z sobą niosą, nie są jedyne, a i w tej chwili nie są tak ważne (istnieje sporo zupełnie innych, odmiennych odczytań tego filmu³); ważny tu dla mnie i dla nas, jest raczej sam opis, deskrypcja pojawiających się i przepływających obrazów i konstrukcji, struktury tego filmu.

Opis I:

„Dokument szczególny. W sposób niezwykle skrótowy, sięgając po krańcowe uogólnienia i specyficzną symbolikę obrazu, Wojciech Wiszniewski przedstawia w nim swoją wizję stanu świadomości społecznej Polaków lat siedemdziesiątych. Zaczyna od liter alfabetu, ilustrując je symbolicznymi sytuacjami. Po trzeciej literze jednak porzuca ten zabieg. Pozostałą część alfabetu recytują ludzie szczerze wypełniający ekran. Po „z” autor natychmiast przechodzi do głęboko zakorzonego w naszej tradycji wiersza *Kto ty jesteś?* Kolejne padające w nim pytania zadają upozowane grupy Polaków. Odpowiadają dzieci. To tylko niespełna dziesięć minut. Następujące po sobie obrazy śmieszają, porażają, zawstydzają, napełniają goryczą... Galeria postaci, która przesuwa się przed kamerą, to ludzie brzydki, pokraczni, na brzydkim, odrapanym, szarym tle. Starzy mężczyźni, stare kobiety, robotnicy w poplamionych kombinezonach, panna młoda w białej ślubnej sukni i sztywny pan młody w czarnym garniturze, członek organizacji młodzieżowej... Chwilami wyglądają jakby zesli z płócien Dudy-Gracza. Są okropni, lecz zarazem bliscy. Wiszniewski kontrastuje ich z buziami dzieci, grzecznie odpowiadających na pytania z wierszyka. Ostatnie pytanie – a w co wierzysz? – przewrotnie pozostawia bez odpowiedzi. Dwaj chłopcy, którym je zadano, bez słowa odchodzą ku horyzontowi polską piaszczystą drogą, z nieodzownymi rzędami wierz [PAT].⁴





(Uczestniczący w konferencji Jan Gondowicz w dyskusji po projekcji *Elementarza* zwrócił uwagę, nie bez racji, na wspólny klimat, obecność w tym filmie wątków tak charakterystycznych dla twórczości teatralnej, „teatru śmierci” i „teatru pamięci” Tadeusza Kantora, których wcześniej nie dostrzegaliśmy i nie zauważaliśmy w tych obrazach, a w związku z tym w ogóle na obecność bardziej bliskich motywów „jak z Kantora” w twórczości Wiszniewskiego, aniżeli „jak z Dudy-Gracza”).

Opis II:

Autorstwa Mai Staško:

„*Elementarz* to początek i koniec. To A i Z świadomego istnienia. To *Ala ma kota* i *Kto ty jesteś*. Zadaje pytania i oczekuje odpowiedzi. Rzuca światło na rodzinną fotografię, na dwóch księżych siedzących przy stole, na parę nowożeńców. Dzieli zdania na słowa, zgłoski i litery. Przed nim i po nim pozostaje tylko milczenie.

Zaczyna się jak filmowe epitafium autora (elementarza, choć przecież niekoniecznie). Mężczyzna w czarnym płaszczu pokrytym białymi literami przechadza się klaustrofobicznym korytarzem kamienicy. Białe na czarnym, z żabiej perspektywy ukazuje swój rodowód i swoje dzieło. Mija patriotyczne obrazy, obdrapane ściany i liczniki gazowe. Dziecięce głosy szepczą: «Autor elementarza umarł, ale idea jego jest wiecznie żywa». Dwa lata przed nakręceniem dokumentu – w 1974 roku – rzeczywiście zmarł Marian Falski. Film początkowo miał być wspomnieniem o autorze. I pozostał nim, choć w formie przekraczającej wszelkie intencjonalne zamierzenia. Wojciech Wiszniewski stworzył dokument iście artystyczny, o awangardowej i niezwyklej, jak na ówczesne czasy, formie – formie świadomej i świadomie ujawniającej się. Podobnie jak w innych swoich filmach zrezygnował z tradycyjnej, przezroczystej metody kręcenia dokumentu i wykreował świat trudny, zamglony i brudny. Jego własny świat.

Wstęp zatem to nie tylko hołd złożony autorowi elementarza, ale autorowi w ogóle; dziełu, które nie przemija i pozostaje w pamięci kolejnych pokoleń. To *exegi monumentum* samego reżysera, każdego twórcy. Nieustające *non omnis moriar*. Autor odsłania się od samego początku. *Elementarz* stworzył konkretny człowiek, Wojciech Wiszniewski, i świat tu przedstawiony będzie jego konkretnym światem. Autentyczność dokumentu to przecież zawsze rodzaj złudzenia. Reżyser, operator, montażysta, cenzura przefiltrowują rzeczywistość przez płaszczyznę obiektywu. Każdy film to rodzaj autorskiego manifestu wielu osób uwikłanych w tworzenie.

Autorski prolog inicjuje tekst właściwy dokumentu. Dostrzec tu można dwie, silnie wyodrębniające się części o odmiennej treści i formie. Część pierwsza –

opisowa – to jedno długie ujęcie podwórka. Kamera porusza się wśród nieruchomych, przypadkowo ustawionych ludzi. W tle widać brudne ściany kamienic z jasnymi plamami odpadającego tynku. Wszystko spowite mgłą kurzu; im dalej, tym mgła jest większa. Sztuczność aktorów-naturszczyków, którzy nie boją się patrzeć w obiektyw, podkreśla teatralność rysującej się beznadziei. Cztery przedstawione pomieszczenia kamienic – to cztery pierwsze litery alfabetu. Alfabet bowiem to nie dukające dzieci w sterylnych pomieszczeniach miejscowych podstawówek, ale myjąca podłogi kobieta, kochająca się para, *Kucie kos* Grottgera za drzwiami podwórzowej komódki, karmienie ptaków. Nienaturalność liter w kontekstach codziennego życia wypukła przypisanie do roli, niemoc pełnego realizowania się, maski rzeczywistości – nie tylko «dekady sukcesu» Gierka, ale życia w ogóle. Elementarz to alfabet, który nie traci swej aktualności wraz z upływem czasu, ale trwa, coś znaczy – niezależnie od epoki. Zmieniają się tylko ludzie szepczący poszczególne litery.

Punkt przejściowy, stanowiący swoistą cezurę pomiędzy częściami, to tłum skandujący dalsze litery alfabetu z ptasiej perspektywy. Alfabet codzienności zna każdy; w końcu on dopada każdego. Tłum to ludzie brzydzy, przedwcześnie zestarzały, niezdrowi. Tłum to wytwór PRL-owskiej rzeczywistości połowy lat siedemdziesiątych.

Po literze Z następuje zbliżenie na połowicznie oświetloną twarz dziecka. W rytm *Katechizmu polskiego dziecka* Władysława Belzy przeplatają się ujęcia zadających pytania ludzi z różnych środowisk społecznych i odpowiadających dzieci. Światło raz pada na pół twarzy dziecka, a raz oświetla scenę z góry. Pytania zadają nieprzypadkowi ludzie. «Kto ty jesteś?» – pytają policjanci i wielopokoleniowa rodzina. Kim jesteś dla państwa, a kim prywatnie? Dlaczego te dwie osoby nie mogą być po prostu «ja»? «Jaki znak twój?» – pytają księża. Pytają nie o wiarę, tylko o znak, o materialny dowód istnienia w narodzie. «Czy ją kochasz?» – pytają nowożeńcy. [Jednak, ważne jest, moim zdaniem, że pytania padają z offu, odnoszą się zatem także, za każdym razem do obrazów zza których się pojawiają, w tym przypadku – do nowożeńców – wtrącenie ZB]. Przed odpowiedzią na każde pytanie dziecko długo patrzy w obiektyw w milczeniu. Popularny wierszyk traci swoją oczywistość, zadane pytania zaczynają zastanawiać. Odbiorca ma czas na odpowiedź – w końcu robi to za niego dziecko. Na dwa pytania nie padają odpowiedzi – na pierwsze i ostatnie. Po policyjnym pytaniu o tożsamość dziecko długo milczy. W końcu nie mówi nic. Dopiero to samo pytanie zadane przez rodzinę wywołuje oczekiwaną odpowiedź. Tylko prywatnie można w ogóle być, być sobą, Polakiem – bez strachu o każde słowo, bez cenzury.

«A w co wierzysz?» – pada ostatnie słowo i następuje cisza. Dwóch chłopców na tle zielonego, arkadyj-

skiego obrazu wpatruje się w ekran. W końcu odwracają się i odchodzą połą drogą, aż stają się prawie niewidoczni.

Elementarz to autentyczny, autorski zapis okrutnej, bezbarwnej rzeczywistości połowy lat siedemdziesiątych. To uniwersalne wołanie o kolor, o ruch, o przestrzeń. To łamanie schematów formalnych dokumentu dla intensywności znaczeniowej, artystycznej. To początek i koniec pewnej epoki, epoki elementarza Falskiego. Po jego przeczytaniu należy tworzyć nowe czytanki. Tak powstał *Elementarz*”.⁵

Elementarz tożsamości (Alfabet tożsamości)

[Na podstawie wystawy i książki Kuby Szpilki, Macieja Krupy i Piotra Mazika *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*, Zakopane 2011, i filmu *Elementarz* Wojciecha Wiszniewskiego 1976. Dla większej przejrzystości, w przypadku, gdy podaję cytaty, nie rozszyfrowuję autorów przywołanych fragmentów, podając jedynie strony, skąd zostały zaczerpnięte]. Wybrane poniżej słowa kluczowe związane z tożsamością warte przemyślenia, pokazujące na czym polega, czym jest (może być) tożsamość, wymienione tu elementy tworzące tożsamość, składające się na nią, dotyczą nie tylko doświadczenia zakopiańskiego, i nie ograniczają się do tego lokalnego przypadku. W zasadzie przed każdą literą i słowem zgodnie z poetyką elementarza: „To jest Ala. To Ala. A to...” należałoby, myśląc o tych słowach, dodać: „**Tożsamość to jest...**”, „**Tożsamość to...**”

A

Ahistoryczność – może lepiej oddałby to zapis: **(A)historyczność**, ujmujący napięcie pomiędzy jednym i drugim wymiarem tożsamości (zapisanym także w wystawie, książce i filmie). Widać to nawet we wspomnianych wypowiedziach, że jest to wystawa nie o zakopiańczykach, ale o *przemijaniu*. Jednocześnie zachowany jest tu czasowy wymiar przemijania, otwartych i zamkniętych kart życia, i natura samej rzeczy, jaką jest *przemijanie*, które jest zanurzone w historii, jest czasowe, i zarazem przez ten fakt, że *przemijanie* dotyczy każdego (także nas), otwiera się jego wymiar ponadczasowy. „Elementarz [Tożsamości – wtrącenie – Z.B.] to **alfabet**, który nie traci swej aktualności wraz z upływem czasu, ale trwa, coś znaczy – niezależnie od epoki. Zmieniają się tylko ludzie szepczący poszczególne litery” (Maja Staśko o *Elementarzu* W. Wiszniewskiego, op. cit., jak wyżej).

Azyl – jeśli spojrzeć na miejsca urodzenia przedstawionych w *Zakopiańczykach* osób: Kraków, Warszawa, Stryj, Iwonicz, Lipowo k. Mińska, Port-au-Prince (Haiti), Lwów, Petersburg, Futomo k. Rzeszowa, Rzeszów, Kołomyja, Bobrek k. Oświęcimia, Katowice, Będzin, Bestwina k. Bielska-Białej, Wołanka k. Drohobycza, Stryjno k. Krasnegostawu, Pińczów, Kijów, Wilno, Pittsburgh (USA), to wydaje się, że tych przybyszów na

wystawie jest więcej aniżeli urodzonych w Zakopanem, Kościelisku, Poroninie, czy pobliskich – Kasinie Wielkiej, Nowym Sączu. Tożsamość to miejsce ucieczki, azyl i schronienie, gdzie możemy być sobą. Jak w przypadku złożonych losów Kornela Makuszyńskiego: „Jeśli dla II Rzeczypospolitej «zakopiańskiej» był postacią kreuującą, po drugiej wojnie światowej to Zakopane było dla niego istotne. Miejsce to osobnym walorem i klimatem splecało zaciągnięty dług. Okropieństwa wojny, strata domu, rękopisów i zbiorów w Powstaniu Warszawskim, zbliżająca się starość, banicja twórcza nakazana przez władzę ludową, to czas w życiu niezmiernie trudny. Być może właśnie wtedy Kornel Makuszyński prawdziwie stał się zakopiańczykiem. Miasto, już nie *gniazdo słońca*, angażujący parnas, ale miasto walki o codzienność degradującą prelekcją dla Funduszu Wczasów Pracowniczych. Dzielił Makuszyński z wieloma trudny los. Coś nieuchwytnego pozwalało Kresowianom, ziemianom, warszawiakom odnaleźć pod Tatrami, choć na kilka lat, dom. Antoni Kroh określa Zakopane powojennych wygnańców «mitycznym azylem». Pomocy uciekający do miasta szukać mogli u Janiny Gluźnińskiej, drugiej żony Kornela Makuszyńskiego” (s. 55). „*Uroczę Zakopane/Nie wyrzucisz, to zostanę*” (fraszka, Sztudynger, s. 80).

Anegdota – „Zakopane jest anegdotą”, (s. 23). Tożsamość to anegdota, biograficzna anegdota, w której zawiera się i otwiera przed nami nierzadko sama istota, rdzeń czyjejs tożsamości. Cała książka o *Zakopiańczykach* zbudowana jest z takich, nawet nie „biogramów”, ale biograficznych opowieści, „anegdot”. „Niezależnie od wieku mówiła do nas: «Słuchaj synku...», «Słuchaj laluniu...». A jak kwiecieście potrafiła przeklinać! Nikt nigdy nie wiedział, ile ma lat, i żyła tak, jakby czas się jej nie imał. Stąd wiadomości we wszystkich mediach, kiedy 21 marca trafiła do szpitala, komunikaty o pogarszającym się stanie zdrowia, a potem tłumy na pogrzebie, pożegnania w prasie, radio i telewizji. Była królową życia pełna barw, fantastycznych kreacji, żywiołowości, nieposkromionej chęci życia. Pytana o swój PESEL odpowiadała niezmiennie: «Zero, zero, zero, zero...». Mało kto wiedział dlaczego. Była dzieckiem Holocaustu. Urodziła się w 1924 roku w Będzinie, gdzie ponad połowę ludności miasta stanowili Żydzi. Jej rodzicami byli Benek i Bela Strochlic. Jak ustaliła Elżbieta Chodurska: «Już na początku września 1939 roku w Będzinie zaczęły się pogromy. Żydów spędzono do największej synagogi w mieście i podpalono. W 1943 roku całą rodzinę Heleny Warszawskiej wymordowano w Auschwitz»” (s. 239).

Tożsamość to **alkohol** – tak, jak wcześniej, w przeszłym czasie i mitycznym wymiarze Zakopanego, to element obecny i ważny: „... Chałubiński, Sabała, Bartuś Obrochta, Karłowicz, Zaruski, Oppenheim, Witkacy, Marusia Kasprowiczowa, Piłsudski i legionisci, mnogość oryginałów i dziwaków. Piją wódkę u Trzaski i Karpowicza, alkohol ich unosi a nie niszczy,

i pięknie rozmawiają (→piękno, rozmowa, piękna rozmowa). Potem narciarskie wyrypy, skalne wyprawy, dzika góralska →muzyka.” (s. 25). Tak i za PRL-u: „Za wódeczkę, obiad, drobiazgi służyli uwagą, krzepkim ramieniem, bawili góralskim →**humorem**.” (→ „wakacyjna obsługa pań”, s. 29). [...] „Szorstka to czułość, bo też czasy były siermiężne. Władysław Gomułka papierosa na pół dzielił i palił go w szklanej lufce, a najpopularniejszy środek ułatwiający międzyludzkie kontakty, wódka czysta (skądinąd co za genialne miano – jaka głębia odniesień, jaka symbolika), jedwabisty i łatwy nie był w pierwszym kontakcie” (tamże); „Do tego alkohol, który znieczula i pozwala zapomnieć. Powiadało się wówczas: żeby żyć, trzeba pić” (s. 112) (→zapominanie).

B

Tożsamość to **biografia**. (Życiopisanie). Tak w *Elementarzu* Wiszniewskiego, jak i w *Zakopiańczykach* z tych czasów podkreślane są okoliczności warunków ówczesnego życia, przede wszystkim **brzydota, bieda** (w filmie: ludzie snujący się i stojący we mgle, tłum skandujący na nowo [nowy?] alfabet), i tu pod Tatrami umasowienie: „Zakopane brzydło” (s. 18). „Wobec strasznych przeżyć tamtej dekady [wojny] nic nie mogło już być jednoznaczne, proste i łatwe w przedstawieniu. Trud codziennej egzystencji, tak mocno naznaczonej brakiem, biedą i strachem, jeszcze to uczucie wzmagał. Takie były skutki odchodzenia, zaniku, śmierci. Mimo to ci, co ocalili z rzezi, mieli «niepohamowany apetyt na życie» (to słowa Agnieszki Osieckiej o tamtych ludziach w tamtym czasie). Kochali, radowali się, tworzyli – uciekali do przodu. Bo jednak jakieś nowe życie było i ludzie decydujący się trwać pod Tatrami na inne wówczas liczyć nie mogli” (s. 14). „Potem już nic, czarna dziura, burość i beznadzieja PRL-u. Pół wieku bez historii, wymazane i zapomniane. Biedny czas, dzieciństwo i młodość mojego pokolenia, prawie całe aktywne życie naszych rodziców. Wyprawa na tamten ląd zdaje mi się etnograficznym obowiązkiem, bo etnografia to opowieść o światach zapoznanych, opuszczonych, przegranych, to relacja o upadku, mozaika ze szczątków złożona. Czymże było to niebycie i co jest przyczyną niepamięci, która mu towarzyszy? Dlaczego tamta rzeczywistość nie ma swej opowieści, bohaterów? Czy to historia skończona, czy może wciąż płynie podziemną rzeką? Jakie znaczenie miał ten czas i po co odrabiać lekcje z nim związane?” (s. 26). Podobne pytania jak w filmie Wiszniewskiego. W porównaniu z filmem, w którego opisach dominuje brzydota tamtych czasów: „Galeria postaci, która przesuwana się przed kamerą, to ludzie brzydocy, pokraczni, na brzydkim, odrapanym, szarym tle. Starzy mężczyźni, stare kobiety, robotnicy w poplamionych kombinezonach, panna młoda w białej ślubnej sukni i sztywny pan młody w czarnym garnitu-

rze, członkowie organizacji młodzieżowej...” – wystawa i książka może mocniej, przywołując jasne, wyraziste twarze, i charaktery nieprzeciętnych osób – swoich bohaterów, kontrastujących z klimatem tamtego czasu biedy – wydaje się różnić od filmu. Ale to różnica pozorna. Nie zgadzam się bowiem z tymi opisami. Pod zewnętrzną warstwą biedy, szarości, brzydoty, śmieszności, groteski zapisanej w tych obrazach, tym bardziej, jakby przez kontrast i na przekór tej brzydocie i biedzie czasów (tak jak na wystawie i w książce), do głosu dochodzi także i w tym filmie → **godność** tamtych ludzi, ich szczególny → **patos**. Nawet nie tylko pod tą zewnętrzną architekturą biednego świata, i pod zewnętrzną lawą, ale w niej samej tli się i płonie wciąż ten sam płomień (może nawet mocniej w tym kontraście do tych filmowych obrazów lat 70.), podejmowanych na nowo i wciąż domagających się odpowiedzi, pytań z *Katechizmu małego Polaka*. Tożsamość to pytanie zadawane w każdym czasie, także dzisiaj: „**Kto ty jesteś...?**”, „**Kim jestem...?**” „**Kim jesteś...?**”.

Tożsamość, mimo tej biedy czasów (i na przekór nim), to także: **bogactwo i budowanie, i błysk, barwa**. „Byłoby oczywistym nonsensem twierdzenie, iż niebycie stawało się poprzez brak aktywności, działań, wysiłków ludzi, którym przyszło wówczas na Podtatrzu egzystować. Pomiędzy rokiem 1945 a 1989 scena, na której toczy się do dziś spektakl – życie codzienne Zakopanego i okolic – została w sposób zasadniczy ukształtowana. Wiele z jej elementów miało i ma znaczenie, wagę i klasę. System powszechnej edukacji, artystyczne szkoły Kenara i Bujakowej, kluby sportowe o masowym zasięgu, Tatrzański Park Narodowy – wszystko to powstało dzięki wielkiej i często bezinteresownej pracy osób, dla których idee równości, sprawiedliwości, dobra wspólnego nie były czcze. Niektóre architektoniczne realizacje tamtej epoki wciąż się bronią – modernistyczne budynki powstałe przed mistrzostwami świata w 1962 roku. Przy pomnikach Hasióra i Burzca współczesne budzą zażenowanie. Artystyczna wielkość Kenara, Rząsy, Brzozowskiego, Hasióra jest bezdyskusyjna i należy domniemywać, że ich obecność w pewien sposób wpływała na aurę peerelowskiego Zakopanego. Różne nieoczywiste zdarzenia miały tutaj miejsce. Pal ichto sportowe zawody poważnej rangi, Salony Marcowe, pokazujące awangardę polskiej sztuki, ale Światosław Richter dający koncert w sali kinoteatru Morskie Oko, siedzący przy tym na poduszkach, ponieważ stołek nie był dlań stosowny – tylko magia miejsca mogła to sprawić” (s. 26). „Z jednej strony pozostawał w stałej ideowej opozycji wobec władzy, z drugiej musiał z jej przedstawicielami nieustannie negocjować, aby jego kościół mógł materialnie trwać. Remontował, przebudowywał, odnawiał, co w czasach powszechnego braku wszystkiego było sztuką. Prawdziwy gospodarz, zapobiegliwy i sprytny. Do legendy przeszło, jak to szybko obsadził cisami podle-

gającymi ochronie tereny, które państwo zabrać chciało pod zabudowę. Prowadził swą gazdówkę twardą ręką, budząc szacunek i trochę strachu. I jak prawdziwy gazda był apodyktyczny, wymagający, surowy. Gościł na plebanii najwybitniejszych hierarchów polskiego Kościoła: prymasa Wyszyńskiego, prymasa Glempa, kardynała Wojtyłę, kardynała Macharskiego. Był z nimi w dobrych, przyjaznych relacjach, co osobliwie po wyborze Wojtyły na papieża wzmacniało jego pozycję w relacji z władzami.

Potrafił to wykorzystać – dlatego w latach osiemdziesiątych zbudowano w Zakopanem nowe kościoły i utworzono przy nich nowe parafie. Dokonał tego człowiek kiepskiego zdrowia, znerwicowany po więziennych przeżyciach, bardzo źle widzący. Ciało słabe, ale duch mężny, wola mocna, wiara niewzruszona” (ks. Curzydło, s. 139-140). „Rozpoznanie Józefa Fedorowicza na fotografii nie przysparza trudności. Charakterystyczny, barwny, wyjątkowy.[...] wciąż kojarzy się nam z barwą; był świadkiem, że awangarda codzienności nie musi być maską. Uwiarygodnia go szczególnie «wichrowatość», nonszalancja w zachowaniu i ubiorze w połączeniu z nieustępującą życzliwością i zainteresowaniem dla każdego. Przez całe życie długowłosa, w ostatnich latach nosił śnieżnobiałą czuprynę, zawsze w czarnym, aksamitnym berecie, z kokardą pod szyją. Niezwykle ruchliwy, dowcipny, zawsze uśmiechnięty, był przyjacielem wszystkich niespokojnych duchów.

Kolor «Pimka» niewątpliwie był uwydatniony przez wpływy bliskiego przyjaciela – Witkacego. «Męczennik Meksykańskaj» był jednym z głównych aktorów Teatru Formistycznego. Niezależnie od powinowactwa z Witkiewiczem oryginalne bycie wymagało odwagi, zgody na konwencję, lecz nie akceptacji. «Halny Wiatr» – to kolejne jego miano – stał się po wojnie bohaterem zakopiańskiej wyobraźni. Urszula Kenarowa wspomina improwizowane bajki opowiadane jej przez ojca, które rozpoczynały się wstępem: «Raz Pimek poszedł do Europejskiej...»” (s. 63-64).

C

Tożsamość to **ciągłość, cikliowość, czułość, chmurność, codzienność, człowiek, człowieczeństwo**. (To wszystko w *Elementarzu* Wiszniewskiego, szczególnie w zakończeniu filmu: cikliwa muzyka, krajobraz, aleja, droga z wierzbnami, którą odchodzą chłopcy, do których biegnie pytanie – ze starego elementarza: „A w co wierzysz...?”, [tożsamość to, patrz dalej → krajobraz, muzyka] także i w *Zakopiańczykach*) – to **ciągłość**: „Kolorem socjalistycznej Polski była szarość – taka bura, rozmyta, z barwy wyprana. Szczęśliwie zawsze były też miejsca, które się od tego wspólnego mianownika wyraziście odcinały i byli ludzie na bezbarwność się niegodzący, a czasami zwyczajnie do niej niezdolni. W Zakopanem z racji Tatr i ich blasku łatwiej było się mierzyć z przynębiającą aurą

czasów. Przez pierwsze powojenne dekady wciąż kroczyli po jego ulicach ci, których ukształtował «złoty wiek» tego miejsca – wolny, bujny, artystyczno-anarchizujący. Nieśli jego pamięć i podtrzymywali legendę. Pewnie dla tego kolorytu i dla swobodniejszego, szerszego oddechu tak wielu tutaj przybywało. Tak, tory się pod Giewontem kończyły i tu były jakieś krańce łątwo dostępnego świata, co wyznaczało egzotykę na miarę czasu, a ludek zakopiański zamieniało w peerełowskich czerwonoskórych. Trochę to był rezerwat, skansen, gabinet osobliwości, niepoważne peryferia, plac zabawy, błazenady, bezkacowa strefa wesołej popijawy. Znaczny miało to magnetyzm dla tych, co wędrowali osobną drogą, wyrastając ponad przeciętność. Pewnie wszyscy znaczeni Polacy tamtego okresu bywali w Zakopanem. Tubylcy, szczególnie ci, którzy stroili się w egzotyczne barwy [→ znaki tożsamości] (cyfrowane portki, kapelusze z kostkami, czerwony goprowski sweterek plus pumpy, horolezka z przewodniczką blachą, narciarskie spodnie połączone z ogorzalą od Kasprowego słońca twarzą, czy wreszcie zachowania, których nijak nie można było brać za normalne), indiańską tożsamość tak potwierdzając, mile widzianymi byli kompanami – byle wdzięk mieli, fantazję, poczucie humoru. Zawsze przy spotkaniu flaszka była – tutejsza fajka pokoju, służąca bratanii i piękniejszemu rozpostarcu skrzydeł. Leszek Źwierzyński przez kilkadziesiąt lat był jednym z kilku czarowników tego zakopiańskiego szczerpu. We wszystkich wspomnieniach powraca jako osoba pełna wdzięku, wielkiego dowcipu, wspaniałej gawędy. Wieloletni bywalec i gwiazdor Kmicica, Domu Turysty, Rybnej, zaznajomiony z luminarzami kultury (Polańskim, Komeda, Hoffmanem, Brzozowskim), z legendarnymi taternikami jak Żuławski czy Orłowski, z wieloma pokoleniami przewodnikami. Kim był?” (s. 171). **Człowiek, człowieczeństwo** [tożsamość to →jakość]: „Zakres, jakość i powaga jego pracy czynią go może najważniejszą figurą innego Zakopanego, trwającego obok miasta zabawy, wypoczynku, chwili i błahości. – Nazywałam go «wścieklicą» – mówi o profesorze Rzepeckim dr Maria Harazda, pracująca wraz z nim od 1953 roku. Był trudny, wymagający, i do szału doprowadzała go niekompetencja, głupota, bylejakość. Sam przyznaje się we wspomnieniach *Skalpel ma dwa ostrza*, że tam, gdzie szło o dobro pacjenta, nie miał hamulców. O życie walczył wściekle i na tym polu kompromisów nie uznawał. Nie był lekki, nie był letni. Mająca dziś ponad 90 lat dr Harazda podkreśla jego inteligencję, mądrość, zdolność do przyznania się do błędu, a to mocy istnienia są znaki wyraźne. Współtworzył Zakopane przez pół wieku. Czy i jak trwa to niezwykłe bycie? Został specjalistyczny szpital na Gładkim, którego był twórcą. Ale na jego oczach, mimo jego protestów, zlikwidowano wielką uzdrowiskowo-sanatoryjną tradycję miasta, i środowisko ludzi, i etos pracy, który z tą

tradycją się wiązał. Był ostatnią znaczącą postacią tamtego świata, który wraz z nim odszedł. Przez tę stratę Zakopane zubożało intelektualnie, duchowo, a dziś widać, że także materialnie. Pamięć o prof. Rzepeckim to przypominanie o jakże typowym dla Podtatrza trwonieniu dóbr. Także po śmierci niełatwy i niebanalny pozostał. Dobrze, że był taki zakopiańczyk i dobrze jest myśleć, iż to są zakopiańskie słowa: «Często mówi mi młody lekarz, że chory umarł, że zrobił to i tamto, przeprowadził takie a takie zabiegi, ale stan był beznadziejny. A ja wtedy pytam: – A czy siadł pan koło niego, wziął go pan za rękę, potrzymał chwilę, zapytał, czy dostał dzisiaj list. – No nie, nie miałem na to czasu. – No widzi pan, to trzeba było połowy tamtych rzeczy nie robić, bo to było ważniejsze, on tego bardziej potrzebował». Był taki Człowiek” (s. 143-144). Pytając o tożsamość, myśląc o niej antropologicznie, znajdujemy i to ważne pytanie, o jakie upominał się i stawiał Gombrowicz: – Dobrze, mówimy człowiek, ale w jakim wieku? – Dziecko, dorosły czy starzec? I w *Elementarzu* Wiszniewskiego, i w *Zakopiańczykach* widzimy ich razem – dzieci i dorośli, i starzy są u Wiszniewskiego i na niedających się zapomnieć fotografiach: Marii (Marusi) Kasprowiczowej w Harendzie, w Muzeum Kasprowicza, otoczonej dziećmi i wycieczkowiczami w różnym wieku (w książce: s. 77; tu w numerze s. 59), czy Antoniego Kenara w gronie swoich uczniów zasłuchanych i wpatrzonych w niego jak w obraz (w książce s. 58).

D

Tożsamość to **duma, durność** (bo górność i góry, i młodość, na którą, jak w wierszach Izaaka Łozańskiego: *Polaty się lzy me czyste, rześiste / Na me dzieciństwo sielskie, anielskie, Na moją młodość górą i dumą, Na mój wiek męski, wiek kłęski...*), to **dyskretność, dialog, doświadczenie biograficzne innych**; naszą tożsamość odnajdujemy w dialogu (rozmowie) – dzięki innym. **Dom**, miejsce, do którego się wraca. – „Siłą rzeczy gros tej masy niewiele ma wspólnego z tymi, którzy do «pępka świata» przybywali ekspresem «Narty, dancing, brydż». Namnożyło się ceprów, panów wymiótł socjalizm. W niemal niezmiennych dekoracjach, na wciąż tej samej scenie umiera stary i rodzi się nowy tatrzański świat. To niesłychanie trudne i bolesne doświadczenie, wielka trauma. [...] Trwa materia miasta – chociaż i ona się zmienia – lecz są to ledwo puste mury budynku, który bez mieszkańców traci domowy charakter, osobliwą emocjonalną jakość. Powrót do tamtego domu, dla wielu z nas szczęsnego miejsca dzieciństwa i młodości, możliwy jest tylko poprzez spotkanie z jego byłymi mieszkańcami. Dlatego pokazujemy portrety zakopiańczyków, którzy przez kilkadziesiąt ostatnich lat tworzyli miasto” (s. 14-15); „Jego największą pasją była jednak sztuka. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie. Rzeźbił, malował, rysował, projektował wnętrza, zajmował się ceramiką. W 1938 roku został nauczycielem rzeźby w swej zako-

piańskiej szkole. Wojnę spędził w Warszawie, prowadząc w ośrodkach opiekuńczych na robotniczej Woli zajęcia plastyczne dla dzieci. Po powstaniu został wywieziony na roboty do Niemiec, skąd po zakończeniu wojny przedostał się na południe Francji. Tam spotykał Halinę Micińską – kobietę niezwykłą. W 1947 roku razem wrócili do Zakopanego, aby stworzyć w nim szkołę artystyczną” (s. 59). Coraz mniej miejsca zostaje mi w tym *Elementarzu (alfabecie) tożsamości*, na przytoczenia i cytaty. Więc teraz już – proszę mi wierzyć na słowo – wszystko to, da się udokumentować, wyczytać z *Zakopiańczyków...* (przeziwne, że i ten alfabet, elementarz zaczyna się na czwartej literze), więc teraz już pojawią się prawie same słowa (bez stron).

E

Tożsamość to **efemeryczność, entuzjazm, europejskość.**

„Anna Micińska napisała o niej: «Ruda Wanda. nikt nie mówił o niej inaczej. I tylko czasem dziwili się coraz to nowi listonosze: ‘Więc, jak to jest właściwie, pani Gentil-Tippenhauer, czy Gentil-Widigier, a może Widigier-Tippenhauer-Gentil? Ile tych pań jest w sumie?’. ‘Niech się pan nie denerwuje, to naprawdę ciągle jedna i ta sama osoba, a tam mieszka, na Uboczy, za tymi drzewami. [...] I tak ma pan szczęście – uśmiechał się w myśli wtajemniczony indagowany – bo mogłaby być jeszcze: Oppenheim, ale to przecież już zupełnie inna sprawa... Ruda Wanda – Postać. Zjawisko. Równie złożone jak jej nazwisko». Była córką Wiktorii z domu Rosickiej i Ludwika Gentil-Tippenhauera, inżyniera, który był w Port-au-Prince inspektorem szkół technicznych i głównym inżynierem miejskim. Obywatelka świata – maturę zdała w Lozannie, studiowała w Szkole Sztuk Pięknych w Hamburgu, w czasie pierwszej wojny światowej przyjechała wraz z rodziną do Polski, zamieszkała w Warszawie i uczyła się na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od lat dwudziestych prezentowała swoje prace na wystawach krajowych (najczęściej w Zakopanem) i za granicą. W 1925 roku związała się z Zakopanem – zaczęła uprawiać taternictwo i narciarstwo, weszła w środowisko najlepszych taterników i narciarzy tamtej epoki, była charakterystyczną postacią zakopiańskiej cyganerii. Przez dwadzieścia lat bliska przyjaciółka Józefa Oppenheima. Za mąż wyszła jednak za Ludwika Widigiera, warszawskiego kolekcjonera dzieł sztuki. Z takim nazwiskiem mieli ją na Podhalu za Żydówkę, choć jej matka była Polką, a ojciec miał pochodzenie niemieckie. [...] Malowała akwarele i obrazy na szkłe, batik, pejzaże i sceny rodzajowe z Podhala i Tatr, kwiaty i obrazy religijne. Czynnice działała w Związku Polskich Artystów Plastyków, opiekowała się twórcami ludowymi regionu, zajmowała się także architekturą wnętrz, studiowała podhalańską sztukę ludową i badała historię Podhala. Publikowała w «Wierchach».

i «Polskiej Sztuce Ludowej». Przed wojną była jedną z najlepszych narciarek wysokogórskich w Tatrach, czy po wojnie jeździła jeszcze na nartach – nie wiadomo. Na wiosnę zniknęła z Zakopanego. Siedziała na Chochołowskiej i malowała swoje ulubione krokusy. Zmarła w Zakopanem w 1965 roku, została pochowana na Starym Cmentarzu. Jej nagrobek, według projektu Władysława Hasióra, jest jednym z najpiękniejszych i najbardziej oryginalnych na Pęksowym Brzyzku. Była jednym z niepowtarzalnych, zakopiańskich, kolorowych ptaków” (s. 67-68). – tożsamość to (→ wielorakość i różnorodność), to **etnografia**, – „**ekstatyczne bycie w chmurach**” (s. 112).

F

Fantazja (fantasmogoryczność), finezja i fotografia.

G

Górność, gorycz, grzeczność, godność groteska (→ ironia). „Wycucie groteskowości, przekuwanie trudów życiowych w ironię, to specjalizacja kręgu ludzi, do których należał «Barometr». Podczas jubileuszu 40-lecia pracy w zakopiańskiej stacji PIHM opowiadał: Na początku swojej pracy zamieszkałem w Muzeum Tatrzańskim. Trwało to tak długo, że dyrektor Zborowski postanowił mnie umieścić w gablotce, jako rzadki okaz. Perspektywa tego rodzaju uśmiechała mi się o tyle, że miałem przebywać w spirytusie.

Sprzeciwiła się temu jednak Liga Kobiet i dostałem mieszkanie. Ponieważ ostatnio, ze starości, zawalił się na mnie sufit, znowu staję u progu powrotu do Muzeum.

Fotografia nie wchłonęła Józefa Fedorowicza. «Człowiek zewnętrzny jest obrazem wewnętrznego, a twarz wyraża i ujawnia osobowość». W przypadku «Pimka» te słowa Artura Schopenhauera są w pełni uzasadnione. «Pan, który nosi w kieszeni powietrze» udowodnił nam, że w Zakopanem, aby mieć twarz, nie trzeba pisać, malować, wspinać się, niekiedy wystarczy chcieć być «Najmilszym Człowiekiem Świata».

H

Humor

„Najświetniejszy chyba pejzaż socrealizmu, nad którym dumnie góruje giewoncki krzyż – książka Antoniego Kroha *Sklep potrzeb kulturalnych*. [...] Mnogość postaci i sytuacji przywraca pamięci etnograficzny mistrz gawędy. Główny bohater skrywany jest jednak w tle, co zgodne jest z jego dyskretną naturą. Autor *Starorzeczy* nie sili się na jego opis, czyni coś więcej, staje się medium dającym głos, pozwalającym mówić, uobecniającym. Popatrzmy, jak to działa. [Pisze Kroh:] «Jędrzeja Opaciana Kubina, spinkarza z Ratułowa, kiedy skończył 75 lat, uhonorowała władza Złotym Krzyżem Zasługi. W związku z tym wezwała go także urzędowym pismem, aby stawił się w Warszawie,

w stroju regionalnym, celem odbioru odznaczenia. Kubin wyrwał kartkę z zeszytu wnuka, siadł i odpisał: 'Niek będzie pofolony Jezus Kristus! Kie jo fcem komusi dać podarek, to mu go niesem, a nie odkazujem, coby ku mnie przysel. Kubin. W ministerstwie nie wiedzieli, co z tym zrobić, wysłali odznaczenie do Nowego Targu. Stamtąd wezwali Kubina nowym pisemkiem. Odpisał: 'Niek będzie pofolony Jezus Kristus! Nie pojechał ku panowi, nie pojedem ku pacholкови. Kubin.' Więc przyjechała do Ratułowa czarna wołga z powiatu, dekoracja odbyła się w izdebce. Było tam rozgrzebane łóżko, niezamieciono klepisko, przy oknie kowadelko, stół, narzędzia. Kubin przyjął medal, dzwignął kłapę w podłodze, zszedł do piwnicy po litworówkę, poczęstował gościa. Gość wypił, usiadł na rozbabranym łóżku i wygłosił pogadankę na temat kulturalnego zachowania, że władzę wypada szanować, ale władza ludowa nie jest mściwa, wprost przeciwnie, wyrozumiała i Kubinowi wybacza, ponieważ rozumie, że artysta miał trudne dzieciństwo i nie nabrał ogłady. Kubin słuchał z wielką powagą, a na pożegnanie powiedział: «Barz wom dziękujem za medal i za to, coście przisel zażyć ku mnie. Ale nie zaboccie na drugi roz powycierać butów, bo nie mom rad błota w izbie. Sprzątanie mie strażnie mierzi. Boze wos prowadź.» Ironicznie bytuje bohater tamtego świata, radząc sobie w taki sposób z wszędzie obecnym «nie» – nieprawdą, nieładem, nieufnością – z widmem, co udaje rzeczywistość. Żadna to tam artystyczna praktyka, raczej rozpaczliwa forma samoobrony, świadoma, a częściej nie, gra z traumą" (s. 36-37). Tożsamość to **honor, honorność**.

I

Inność, indywidualność, ironia, irracjonalność – „To ironia pozwalająca nazywać nienazywalne, a dzięki temu pojmować i w pamięć wpisywać, przydająca mocy słabym i ujmująca potężnym, siła bezsilnych. To stałe nicowanie, odwracanie.” (tamże).

J

Tożsamość to **jakość, jedyność** (istnienie poszczególne), **indywidualizm**.

K

To **konstans (Constans), konstruktywność, konstrukcja** (ulubione i odkrywane teraz obecnie, a praktykowane i znane od dawna pojęcie: konstruowanej tożsamości), ale czasem i **konserwatyzm**. **Kontekst. Korzenie (pniaki, krzaki, i ptaki** – żeby przywołać beskidzką, czasem śląską nomenklaturę różniącą tych osiadłych, wżenionych i przybyszy). Na tożsamość składają się:

L

Lapidarność (kamiennność), **los** (różny), **(losowość)**

Ł

Łatwość, łaskawość, łaska – ale to już z innej lektury: *Cudzoziemki i Fantomów* Kuncewiczowej, która na pytanie: „Stój! Kto idzie?!”. „Podaj hasło!”, szukając odpowiedzi na swoje pytanie: „Co mam powiedzieć?...”, „Kim jestem...? – ogarnięta łaską – odpowiedziała: – „Swój!”⁶. Tożsamość to **(nie)łatwość**.

M

Miłość, moc, mus, muzyka „Nie trzeba gór ogarniać wzrokiem pożegnalnym. / Jeżeli można jeszcze – to kochać gorącej. Czasami dzień pod wieczór staje się upalny.” (s. 37, Jarosław Iwaszkiewicz, *Album tatrzańskie*, Kraków, 1976, s. 59.)

Młodość, milczenie, mit – „Lecz Zakopane jest anegdotą wciąż żywą, wciąż dopisywaną na nowo. Nie ma puenty. Żadne miejsce w Polsce od stu lat – może poza podkrakowskimi Bronowicami? – nie zostało obciążone takim natłokiem literackich symboli, znaków, z pozoru tajemnych, a powszechnie uznanych i ważnych; taką koncentracją postaci z pogranicza jawy i mitu” (Andrzej Ziemiński, *Cud na Kasprowym*, 1998, cyt. za Maciej Krupa, obok: *Zakopane jest szkołą tęsknoty*, s. 78-84). Ale Tożsamość to także:

N

Nowość, nijaczenie, nicość – i wobec nicości: **nokturnowość**.

O

Otwartość, oczywistość, (nie)oczywistość, obecność – **(nie)obecność**.

P

Praca, prostota, prostota rzeczy, patos, prowincja, poezja.

R

Rzutkość, rozmach, romantyzm, racjonalność, rzadkość (rzadki przypadek), **religia, rozmowa** (piękna rozmowa), **różnorodność**.

S

Słuszność, siła, silność, siła bezsilnych, sztuka.

T

Tożsamość to **trwanie, ton, tłum, turyści, trauma, trud, tajemnica**. „Dlaczego zostawił wspinanie? Czy wojenne wybory miały na to wpływ? Próbowujemy je nazywać, ale nie możemy ich doświadczyć. Tkwi w nich tajemnica, którą przyjmujemy. Wagę strachu, chwil grozy poczuć mogą najpełniej ich świadkowie, nieśli oni ją do ostatnich dni życia” (s. 99). Tożsamość to **tęsknota** (→poszukiwanie) – patrz *Zakopane jest szkołą tęsknoty* (M. Krupa s. 78-84, obok). Tożsamość to:

U

Uśmiech – „Była jedną z zakopiańskich kobiet niezwykłych, które dla miasta tak wiele po wojnie uczyniły. Ich aktywność zawodowa, artystyczna, sportowa jest opisana, natomiast w cieniu pozostaje wielka praca, której przestrzenią był dom, rodzina, dzieci. W rzeczywistości biedy, braku dóbr podstawowych, w czasie gwałtownych mentalnych i ideowych przemian, one były opoką ładu, trwania, możliwej do zniesienia codzienności. Bez ich matkowania, bez tej krzątaczki, która nie wie, gdzie czemu zwiemy zwyczajną, nie wzroslibyśmy, ani my, ani nasze miasto, a w każdym razie biedniej byśmy dochodzili do dorosłości. Ten kobiecy wymiar istnienia Zakopanego i jego społeczności jest nieprzedstawiony, co znaczy zapomniany, lekceważony, nierozumiany. Niechże w tym obrazie wraca do nas «pani tkaniny». I w dopełniającym, przez Tadeusza Brzozowskiego napisanym: «Widzę dobry uśmiech Marysi, widzę jej dobre ręce. Które wyplotły tyle pięknych tkanin, które uczyniły tyle dobra»”. (o Marii Bujakowej – s. 119-120).

W

Wyobraźnia – „Rozdarcia tej tożsamości gdzieś pomiędzy realnością a marzeniem, wyobrażeniem, mitem” (patrz obok, s. 84). Ale i **waleczność, wola, walka, wzniosłość, wiara, wartości, wewnętrzne piękno, wolność**.

X

Xiążęcość, „Xsięstwo warszawskie” i Xsięza – Księżycowość – jak *Księżyc nad Kościeliskiem* (s. 27), i jak u Wiszniewskiego *Sonata Księżycowa* (nr 14 cis-moll op. 27 nr 2, *Sonata quasi una fantasia* Ludwiga van Beethovena), której muzyka i melodia pojawia się wśród wierzb, na polnej drodze, w finale *Elementarza*.

Y

Nic innego nie przychodzi mi tu do głowy, jak tylko z tamtego, innego świata (choć powie ktoś: też z PRL-u, 1975) Edwarda Stachury: *Kropka nad ypsylo-nem*: „Schemacie/jak ty nie lubisz tych co się wymykają”, „bo nie sięga za obręb ni miecz twój ni obręcz”, „o pomóż o wspomóż o dopomóż wyjątku czuły odeprzeć głuchoszumne nicości reguły”.

Z

Zwykłość – (nie)zwykłość, zmienność, zmiana, znaki tożsamości, zapomnienie, zdrada, zaniki pamięci – o tych też trzeba myśleć.

Ź

Źródło i powrót do źródeł

Ż

Życie...

Elementarz (alfabet) tożsamości

Reasumując, powyższy spis elementów, czasem lub nawet częstokroć kontardyktorycznych, które określają i składają się na tożsamość – (tożsamość to obszar, pole, na którym toczy się nieustanna gra sił i napięć pomiędzy nimi) – ta spontanicznie powstała lista elementów tożsamości warta polecenia nie tylko antropologom zajmującym się tożsamością, aby ją przemyśleć, zasługuje także na to, aby zebrać ją w jedno i dla lepszego utrwalenia, w jednym ciągu, raz jeszcze tu potworzyć na wzór elementarza:

Tożsamość to: ahistoryczność, (a) historyczność, przemijanie, alfabet, autor („autor, który umarł, ale idea jego jest wiecznie żywa”), autorytet (y), azyl, anegdota, alkohol, biografia, brzydota, bieda, biedny czas, bogactwo, budowanie, błysk, barwa, ciągłość, ckliwość, czułość, chmurność, codzienność, człowiek, człowieczeństwo, centrum, дума, durność, dyskretność, dialog, doświadczenie biograficzne innych, dom, miejsce do którego się wraca, „pępek świata”, dzieciństwo, dojrzałość, dorosłość, efemeryczność, entuzjazm, europejskość, etnografia, ekstatyczne bycie w chmurach, fantazja, fantasmogoryczność, finezja, fotografia, górność, gorycz, grzeczność, godność, głębia, groteska, humor (poczucie humoru), inność, indywidualność, ironia, idiom istnienia, jakość, jedyność, istnienie poszczególne, język (gwara), indywidualizm, konstans (constans), konstruktywność, konstrukcja, konstruowanie, konserwatyzm, kontekst, korzenie (pniaki, krzaki, ptaki – osiadli, wżeni, przybysze), kolorowe ptaki, krajobraz, polna droga z wierzbami, góry, jeziora, morza, wyspy, *zieleń prawdziwej zieleni, prawdziwy promień, las, któremu dałeś wiarę*,⁷ kulturowy krajobraz, książęcość, księżycowość, lapidarność, los, losowość, łatwość, (nie) łatwość, cudzoziemskość, fantomy, *miasto, a w nim kolorowe sny*, natura, łaskawość, łaska, (łaska iluminacji, *cała jaskrawość i czarna iluminacja*), łyzy czyste, rzęsiste, miłość, moc, mus, muzyka, młodość, milczenie, mit, mądrość, mistrzowie, nauczyciele, nowość, nijaczenie, nicość i wobec nicości, nokturnowość (jak w *Elementarzu* – patrz ostatnia fotografia, [tu: na stronie 85]: „Olek i A..., Tato i ma... Jest noc. Ole... I Adelka... jest... smutno jest im samym... stuk stuk do okna... To oni! To tat...”), otwartość, oczywistość, (nie) oczywistość, obecność, (nie) obecność, praca, praca organiczna, prostość, prostota rzeczy, patos, prowincja, poszukiwanie, problem, pytanie zadawane w każdym czasie: „Kto ty jesteś?...”, „Kim jesteś?...?”, „Kim jesteś?...”, „A w co wierzysz...?”, pamięć, znaki pamięci, rodzina, rodzice, ojciec, matka, kobiecość, męskość (imię ojca, imię matki, NIP, PESEL), macierzyństwo, matkowanie, ojcostwo, pamiątki, poezja (przeczytane wiersze i wiersze, których nie znamy), rzutkość, rozmach, romantyzm, racjonalność, rzadkość (rzadki przypadek), różnorodność, religia, rozmowa, (piękna rozmowa), rozdarcia między realnością a marzeniem, wyobrażeniem i mitem, słuszność, siła, silność, si-

ła bezsilnych, starość, sztuka, trwanie, ton, tłum, turyści, trauma, trud, tajemnica, transgresywność i transcendentcja, tworzenie, twórczość, szkoła tęsknoty, twarz, uśmiech, kropka nad ypsilonem, wyjątek, wyobraźnia, waleczność, wola, walka, wzniosłość, wspinanie się, wiara, wartości, wzór, wspólnota (nieśmiertelna wspólnota śmiertelnych), wyobcowanie, wybór (*uczyniwszy na wielki wybór, w każdej chwili wybierać muszę*), wizerunek, obraz, ślad człowieka, który trwa i żyje dłużej niż jego życie, wiedza i niewiedza nasza, zwykłość, szarość, *taki szary śnieg*,⁸ ta szara piechota, (nie) zwykłość, zmiana, zdrada, zapomnienie, źródło i powrót do źródeł, ich życie, życie...

Tożsamość to spotkanie z innymi, dzięki którym możemy rozpoznać siebie, to niebycie letnim. Tożsamość to poszukiwanie i zadanie. To podtrzymywanie na duchu, trzymanie za rękę..., to nasze „nie” wobec nieprawdy, nieładu, nieufności, wobec widma, co udaje rzeczywistość. To nasza niezgoda na bylejąkość. Przyznanie się, potwierdzenie. Afirmacja.

Ta lista elementów tożsamości, ten alfabet tożsamości, jak zastrzegalem, będący zaledwie szkicem i zarysem wywiedzonym z *Elementarza* Wiszniewskiego i *Zakopiańczyków*, tak jak te oba dzieła otwarte, których każde kolejne obejrzenie i lektura może otwierać, nowe niedostrzeżone wątki, jest, zdaję sobie z tego sprawę, niewyczerpująca i z pewnością zasługuje, na to by ja uzupełniać, i domaga się oczywiście dalszego rozwijania, precyzacji i pogłębienia.

Przypisy

- 1 Wiesław Juszcak, przytoczony fragment w: *Zakopiańczycy...*, dz. cyt., s. 39, patrz w tym numerze s. 34.
- 2 Podaję za hasłem zamieszczonym w Wikipedii: Ur. 17 października 1847 w Warszawie, zm. 29 stycznia 1913 we Lwowie. Uczył się w gimnazjum rządowym w Warszawie. W 1865 rozpoczął naukę w szkole oficerskiej w Kazaniu, a w latach 1866-1868 studiował w Szkole Głównej w Warszawie. Pisywał wówczas dla tygodników warszawskich – „Przyjaciela Dzieci” i „Przeglądu Tygodniowego”. Debiutował w 1863 wierszem *Deszczyk wiosenny*, opublikowanym na łamach „Przyjaciela Dzieci”. W 1867 opublikował debiutancki zbiorek poetycki pt. *Podarek dla grzecznych dzieci*. Od 1868 w Krakowie był lektorem ociemniałego już poety Wincentego Pola. Dzięki jego pomocy wydał w 1869 swoją drugą książeczkę dla dzieci – *Abecadnik w wierszykach dla polskich dzieci*. W 1882 został zatrudniony w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich najpierw w charakterze skryptora, który nadzorował czytelnię dla młodzieży, zaś od 1891 – sekretarza administracyjnego Instytutu i naczelnika wydawnictwa książek szkolnych. Był współzałożycielem Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza oraz Wydawnictwa Macierzy Szkolnej (1883). Do 1914 Macierz wydrukowała 1,5 mln książek, w tym 180-tys. nakład *Pana Tadeusza*. Była to najtańsza wydana wówczas polska książka. [...] Jest autorem słynnego wiersza (napisanego w 1900 r.) pt. *Wyznanie wiary dziecięcia polskiego (Katechizm polskiego dziecka)*. Przez wiele lat był jedną z głównych osobistości lwowskiego Ossolineum –

energiczny, pogodny, tryskający dowcipem, a jednocześnie nadzwyczaj skromny. Został pochowany w alei zasłużonych na Cmentarzu Łyczakowskim.

- 3 Por. np. Mirosław Przyłipiak, *Między posagami*, [w:] Wojciech Wiszniewski, *Polska szkoła dokumentu*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, opracowanie towarzyszące płytom DVD; a także bogata literatura na temat *Elementarza* i twórczości Wojciecha Wiszniewskiego w internecie. Wystarczy spojrzeć do wyszukiwarki Google, wpisując hasło „Wojciech Wiszniewski”.
- 4 Patrz tamże j.w., nota ze strony <http://www.film Polski.pl/fp/index.php/426045>; Polska kinematografia, filmy i ich twórcy. *Elementarz*, reżyseria: Wojciech Wiszniewski; scenariusz: Wojciech Wiszniewski; zdjęcia: Jerzy Zieliński; Scenografia: Krzysztof Domaradzki; muzyka: Janusz Hajdun; dźwięk: Józef Pietrow; montaż: Dorota Wardęszkiewicz; kierownictwo produkcji: Leon Białas WFO (Łódź), 1976
- 5 Tekst przywołuję za wpisem, jaki pojawił się tuż przed naszą zakopiańską konferencją, dostępnym od września 2011: Maja Staško, sr., 11/09/2011 – 15: 15 |<http://www.ksiazkizebrak.pl/node/1555> jesteśmy okiem na kulturę; podaję informacje o autorce pochodzące sprzed dwóch lat zamieszczone tamże: „Studentka filologii polskiej i filmoznawstwa w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Na pierwszym roku MISH-u studiowała filologię polską oraz nauki humanistyczne i społeczne w Kolegium Artes Liberales na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się barokiem i polską literaturą współczesną”. Nie udało mi się nawiązać kontaktu z autorką, żeby prosić o zgodę na zacytowanie w całości tutaj jej tekstu. Ostatnio zamieszczała swoje teksty na stronie: <http://biuroliterackie.pl/przystan/przystan.php?site=100&kto=stasko>.
- 6 patrz: Zbigniew Benedyktowicz, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu.*, seria Anthropos, Wydawnictwo UJ, Kraków, 2000, 190-191; „Co miałam odpowiedzieć, te dzieci mnie nie znały, ich wychowawcy mnie nie znali (...) Płątały się w myśli głupie odzywki: «Jedna pani... dawna właścicielka... ktoś z daleka». Dzieciak nacierał, pewniejszy siebie, bo zbudził kolegów, żwir chrząścił, szli na mnie gromadką, maciejka przypłynęła gęsta falą od strony domu, nieistniejący paw zakrzyczał na gałęzi, nieistniejący Franciszek gwizdnął na psa – popadłam w stan łaski i odkrzyknęłam: «Swój!». Patrz: Maria Kuncewiczowa, *Natura*, Warszawa 1975, s. 244-246.
- 7 Rainer Maria Rilke, *Doświadczenie śmierci*, [Todes-Erfahrung], przekład Mieczysław Jastrun, [w:] Rainer Maria Rilke, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1974, s. 104-105.
- 8 „Klimat tych kilkudziesięciu lat, specyficzna aura stanowiąca tło tekstów Staicha, Adamieckiego, wyczuwalna we wspomnieniach Haliny Micińskiej-Kenarowej, Andrzeja Bachledy-Curusia, o jakże znamienym tytule: *Taki szary śnieg* – staje się bardziej wyrazista, kiedy odnieść ją do nastroju towarzyszącego wspomnieniom Rafała Malczewskiego o mieście przed katastrofą drugiej wojny światowej. Pogoda, beztraska, wdzięk, a po drugiej stronie trud, opór, zmęczenie. Rzeźby Rząsy i prace Hasióra są z ducha tej rzeczywistości i najtrafniej może wypowiedają jej istotę.” (*Zakopiańczycy...*, op. cit, s. 34.). Patrz też: Adamiecki W., *Taniec z nożami*, Warszawa 1976; Micińska-Kenarowa H., *Dług wdzięczności*, Warszawa 2003; Bachleda-Curuś A., *Taki szary śnieg*, Warszawa 1985.

We wpisach do księgi pamiątkowej wystawy *Zakopiańscy* najczęściej pojawiającym się pojęciem jest pamięć. Ekspozycja przypomina, pozwala powrócić, uobecnia minione; to lekcja, ćwiczenie pamięci – powiadają odwiedzający. Nawet w bardzo krytycznej opinii autorstwa Barbary Wachowicz pada stwierdzenie, że chodząc po tej kiepskiej realizacji, widzowie przypominają sobie będą świetne wystawy, które w tym miejscu ona stworzyła. Tak czy siak pamięć. A przecież tytuł projektu brzmi *Zakopiańscy. W poszukiwaniu tożsamości*. Czy jest on zatem nieadekwatny? Czy i jak ta gra słów ma się do odczuć odwiedzających? Czy intencje autorów wyrażone w tytule nie znalazły odzewu, ponieważ nie potrafili oni odpowiednio ich zmaterializować? A może pamięć zawarta jest w każdym z członów tytułu? Z jakiej przyczyny nie została zatem wyeksponowana? Szukając odpowiedzi na te pytania, chciałbym powrócić do początków zdarzenia i idąc po drodze raz już przebytej, zatrzymać się w miejscach, gdzie mnogość tropów czyniła wybór trudnym, aby pojąć powody, dla których decydowaliśmy się zmierzać tymi, a nie innymi traktami.

Pomysł projektu narodził się podczas pogrzebu. Etnografia była zatem u początków. Żegnaliśmy naszego rówieśnika, a wraz z nim trzydzieści lat własnego tutejszego życia zakopiańskiego, prowincjonalnego. Bo też Sławek ze wszystkimi jego jakościami głęboko był lokalny i nic z tego, co przeżył i uczynił, nie pozwalało go wpisać w Historię, dominującą narrację. Marginalność i brak umocowania w tym, co zdefiniowane jako ważne, skazywały ten kształt istnienia na wymazywanie, przez nikogo niedekreowane, ale nieuchronnie stające się zapomnienie. Byliśmy przeciw i szukaliśmy sposobu, by swoje „nie” zmaterializować. Daleki od centrum region po Tatrach jawił się nam jako miejsce wybrane, azyl, własny kawałek świata. Tak właśnie – a nie jako ziemia zesłania, smutnej i beznadziejnej konieczności. Region – prowincja oddzielna, osobna, oryginalna, stwarzająca całość. I jego lud, przezeń ufundowany i go tworzący – zakopiańscy. Sławek był jednym z nich



Wystawa *Zakopiańscy. W poszukiwaniu tożsamości*, fragment ekspozycji, fot. Łukasz Malinowski.

Wędrówka po śladach – o zakopiańczykach szukających tożsamości

i zdawało się nam, że tę współczesną, ponowoczesną, płynną formę życia ludowego, w której i on się mieścił, trzeba jakoś ująć. Od razu też wiedzieliśmy, że chcąc to osiągnąć, winniśmy sięgnąć także po inne losy. Należało zatem wybrać reprezentantów, ludzi, którzy najmocniej mogliby zarysować zakopiańskość.

Użyte kategorie – „prowincja” i „region” – odsyłają przede wszystkim do przestrzeni. Ta pierwsza wskazuje na oddalenie od centrum, ta druga na spójność, ale za każdym razem mamy do czynienia z przestrzenią kultury.

Pojęcie „lud” osobiście dziś nie jest jasne. Słownik etnologiczny definiuje go jako: „ogół ludzi, których kulturowo uwarunkowana działalność produkcyjna i organizacyjna wywiera bezpośredni wpływ na praktyczne tworzenie i podtrzymywanie warunków materialnego istnienia, reprodukcji i równowagi biopsychicznej gatunku ludzkiego w konkretnym środowisku i przez to ma wpływ na kształtowanie się w nim tożsamości kultur i grup etnicznych”.¹

To klasowa definicja interesująca dla nas o tyle, o ile wskazuje na historyczność pojęcia, a tym samym na jego związek z czasem. Bez czasowego odniesienia jest to kategoria poznawczo pusta. Lud dziś to albo globalne 99%, na które wskazują Okupujący Wall Street, albo regionalna wspólnota, odwołująca się nade wszystko do kulturowej tradycji. Jest to daleko bardziej zjawisko kultury niż wydarzenie społeczne i polityczne.

Sięgając po takie pojęcia, antropologizowaliśmy Zakopane, patrząc na nie jak na fenomen kultury i chcąc je jako takie właśnie pokazać. Na czym konkretnie taka perspektywa miałaby się zasadzać, jak ją praktykować? Zakopane to jest dla nas wysoce heterogeniczny zbiór koncepcji, wyobrażeń i przeświadczeń, w części obleczonych w materię poprzez sztukę, style życia, społeczne urządzenia. Zakopiańskość wciąż stwarzana przez tutejszy lud to opowieść, narracja o istnieniu między Giewontem a Gubałówką, z miastem w centrum, zaczynająca się od: „I przybył dr Chałubiński”. Narracja ta pisze się ludzkimi losami, wysiłkami ich rozumienia i materialnymi pomnikami – efektami prac i wydarzeń.

To nie jest wielki tekst, zważywszy na to, iż jego początek sytuować należy w ostatnich dekadach XIX w. Krótkie trwanie, a na dodatek jego nie-wielkość zasada się również na nie-ważności. Owszem, bywało tu barwnie, dramatycznie, ciekawie, niekiedy intensywnie. Nie ważyły się tu jednak losy świata, ani nawet Małopolski – bardzo małego światka. Pod Tatrami nie przedstawiano zwrotnic historii, nie wymyślano prochu, nie stworzono dzieła powalającego na kolana. Nieepicki, prowincjonalno-ludowy – bo skoncentrowany na codzienności miejsca – tekst nie mógł zaskakiwać. To Zakopane. Jest w nim jednak dziwna, wyrazista zmiana narracji złączona z czasem PRL-u. Pisał się wówczas nasz fenomen, ale jakoś tak milczkiem, bez komentarza i świadectwa. Intrygował nas półwieczny okres niemówienia, dlatego pragnęliśmy dać głos jego bohaterom. Tu zobaczyliśmy „naszych dzikich”. Nie był to wielki lud, ale trzy pokolenia społeczności liczącej średnio dwadzieścia kilka tysięcy osób krzątające się pod Tatrami w latach 1945-2000 stanowiły już liczną gromadę. Wybór świadków także nastrecał problemów. Kto to jest zakopiańczyk i co przesądza o jego przynależności do owej kultury? Czy fizyczna obecność, a może twór jakiś, którym skutkowała, albo przekonanie współplemieńców, że ktoś wnosi do portretu znaczący rys? I dlaczego kilkudziesięciu wybranych za wszystkich ma świadczyć? Wszak oni dać mogą obraz zaledwie cząstkowy, pełen białych plam. Na dodatek nie mogliśmy nie pamiętać, iż rozdział nas zajmujący miał te uprzednie i po nim następujące, że to część procesu, piszącej się pracy. Figury i narracyjna linia całości – także i to wpływało na nasze wskazania. Jakby mało było tych kłopotów, we wszystko wplątana była „naszość”, którą na poziomie wydzielania miejsca, czasu i bohaterów łatwo wydobyc i wskazać (co nie oznacza jednakże jej eliminacji), która działa również dyskretnie – choć mocno – poza świadomością, co po lekcji udzielonej przez „mistrzów podejrzeń” jest już banałem.

„Zakopiańczyków portret własny, ale czy prawdziwy?” – pyta dramatycznie w tytule swej recenzji zamieszczonej w „Tatrach” Wiesław Wójcik,² sugerując, że jest jakieś albo-albo. Mimo świadomości problemów związanych z referencją i reprezentacją oraz kwestii prawdziwości prawdy, uznaliśmy, że chcemy wyjść poza wskazane albo-albo. Przyjęliśmy, że to alternatywa historycznie uwarunkowana, związana z jednym z możliwych sposobów myślenia o rzeczywistości, popularnym i ugruntowanym, ale dziś ani oczywistym, ani obligatoryjnym, ani twórczym. Trafił nam się na dodatek duchowy sojusznik, przewodnik po zagmatwanych drogach – Gianni Vattimo. Dzieła włoskiego filozofa, twórcy idei „myśli słabej” i komentatora Nietzschego, Heideggera oraz tradycji hermeneutycznej były dla nas ważnym punktem odniesienia i inspiracji. Eseje zawarte w jego książce *Koniec nowoczesności*³ i znakomita praca Andrzeja Zawadzkiego *Literatura*

*a myśl słaba*⁴ pokazywały sposób działania dla antropologa nie tylko możliwy, lecz wręcz wskazany, bo otwierający inne czytanie rzeczywistości poprzez reinterpretację fundamentalnych dla dyscypliny kategorii. Wędrując za Vattimo, kroczymy „drogami lasu” śladami Martina Heideggera. Były to fascynujące wyprawy po niewydeptanych ścieżkach, gdzie się błądzi i szuka prześwitów, a celem jest samo wędrowanie, któremu nie przyświeca kres, jakieś ostateczne spełnienie.

„Vattimo, powołując się na «filozofię zmierzchu» późnego Heideggera i pojęcie Ge-Stell, które interpretuje jako świat techniki i społeczeństwa masowego, szkicuje projekt ontologii słabej, rozumianej nie tylko jako pewien styl uprawiania refleksji czysto filozoficznej, ale znacznie szerzej – jako pewien typ doświadczenia bytu, rzeczywistości, podmiotowości znamiennej dla późnej zwłaszcza nowoczesności i charakteryzujących ją zjawisk. [...] Ontologia słaba przeciwstawia się całej tradycji metafizycznej, tradycji myślenia naznaczonego ‘przemocą’, gdyż opartego na kategoriach ‘mocnych’ czy też, jeśli można pozwolić sobie na neologizm ‘przemocowych’, które uprzywilejowują to, co ogólne, unifikujące, wsparte na niewzruszonych i pewnych fundamentach. [...]”

Myśl mocna [...] cechuje się tym, że rozpatruje byt, czy raczej byty, w kategoriach obecności, trwałości, stabilności. Jest to myśl zakładająca możliwość bezpośredniego – pozbawionego kulturowych, historycznych, językowych mediacji – dostępu do bytu, niezależnie od tego, czy nacisk położony jest na bezpośredniość czystych danych zmysłowych, jak w wariacie empirystycznym, czy też na transcendentne warunki możliwości doświadczenia, jak w różnych wariantach racjonalistycznych. Dla myśli mocnej punktem wyjścia będzie zawsze problem początku, fundamentu, ufundowania – czy to w tradycyjnej wersji metafizyki arystotelesowskiej, akcentującej znaczenie pierwszych zasad, *archai*, czy też w wersji historyczystycznej, heglowskiej, operującej kategoriami spełnienia, zwieńczenia, finalności. [...]

Dla myśli słabej natomiast byt nie ma postaci esencji, nie tyle jest, ile wydarza się czy też przydarza. Właśnie kategorie zdarzeniowości, czasowości, rzucenia – zaczerpnięte przez Vattimo z analiz Heideggera – najlepiej charakteryzują koncepcję bytu, którą można by określić jako słabą. [...] Byt jest pojęty przez myśl słabą nie jako obecność, lecz jako wydarzenie się, nie tyle jest, ile przychodzi czy nadchodzi, nie jest dany bezpośrednio, lecz tylko w znakach, śladach, kontekstach, kulturowych przekazach, różnych przesłaniach. [...] Dla myśli słabej byt jest więc zawsze dany w różnorodnych zapośredniczeniach, ‘otwiera się’ w kontekstach i przekazach kultury, historii, mowy. Odrzucenie ‘mocnej’ koncepcji bytu pociąga za sobą także odrzucenie korespondencyjnej czy adekwacyjnej koncepcji prawdy jako zgodności sądu z istniejącym uprzednio wobec

myśli, pojęć, języka bytem jako ‘twardym’ faktem, obiektywną rzeczywistością. Prawda nie jest procedurą logiczną czy też metafizyczną, nie jest rozumiana jako naukowa procedura weryfikacji, której rezultatem jest oczywistość (*evidentia*) czy pewność (*certum*). Nie polega ona na obiektywnym, adekwatnym opisie jakiegoś obiektu czy stanu rzeczy, który miałby zastąpić opisy mniej adekwatne czy już ‘zużyte’, podlegające falsyfikacji, lecz na odpowiedzi na zmienny historycznie sens bytu jako zdarzenia (a nie trwałego, niezmiennego fundamentu, struktury, podstawy)”.⁵ Rozległy cytat z pracy Zawadzkiego ukazuje tło, w którego promieniowaniu działaliśmy. Jego wpływ sprawiał, że nie mogliśmy dążyć do stworzenia przedstawienia totalnego, malowidła zapełnionego mnogością elementów, które służą iluzyjnej całości, do posługiwania się takim strategiami narracyjnymi i retorycznymi, które wykorzystując epistemologię, chcą dominować, narzucać, zamykać. Marginalne wydarzenie, „zakopiański PRL”, spychane w niebyt nie tylko przez czas, pozbawione uogólniających komentarzy, sumujących prezentacji, w powszechnym przekonaniu zdegradowane, jeśli odnieść je do jego przeszłości, dziś rzadko i wstydliwie przywoływane, ten oczywisty fenomen etnograficzny – bliskie Trobriandy z tatrzańskimi Argonautami – aż prosił o antropologię, osobliwie w kształcie proponowanym przez Vattimo w podsumowaniu rozważań z eseju *Hermeneutyka i antropologia*. „Antropologia – podobnie jak hermeneutyka – nie jest ani spotkaniem z radykalną odmiennością, ani naukowym ‘uporządkowaniem’ fenomenu ludzkości w kategoriach struktur. Prawdopodobnie nagina się ona w swej formie – trzeciej z tych, które określały ją w dziejach naszej kultury – dialogu z tym, co minione, pradawne, lecz w taki jedynie sposób, w jaki w epoce spełnionej metafizyki *arche* może się jawić: jako to, co ocalało, co marginalne i skontaminowane”.⁶ Trzeba było zatem zebrać ślady (sumę ocalałego, marginalnego, skontaminowanego) i szukać sposobu uczynienia ich wymownymi. Uznaliśmy, że przywołanie ludzi, współtwórców wydarzenia, i pokazanie ich portretów będzie najmocniej budowało przestrzeń rozmowy. Barbara Skarga, jeszcze jeden z naszych niezwykłych doradców, mówi tak:

„To spotkanie twarzą w twarz anonimowość znosi, tym samym obarcza mnie odpowiedzialnością. Już choćby z tego powodu trudno je uznać za epizod życia osobistego, przeciwnie, możemy przypuszczać, że właśnie w nim kryją się źródła społeczności i kultury”.⁷ Portret jako wymowny ślad wymusza odpowiedź, a zarazem w pewien sposób czyni ją łatwiejszą, poszerzając tak dialogującą wspólnotę. Dzieje się tak, ponieważ: „Bliskość z innym nie potrzebuje mojej «intelektualnej intuicji», porównań, rozważań, analizy, lecz wyostrzonego słuchu, gotowości na przyjęcie daru ekspresji, odsłaniającego się sensu”.⁸ Autorka *Kwintetu metafizycznego* podpowiada jeszcze jedną własność tego



Wystawa *Zakopiańczycy*. W poszukiwaniu tożsamości, fragment ekspozycji, fot. Łukasz Malinowski.

tropu: „Otóż jest faktem, że w naszym potocznym życiu te wszystkie byty indywidualne są wplecione w całość, już wypracowaną, tkankę znaczeń, że nie spotykamy ich w ich nagości niewinnej, lecz w otocze kulturowej tradycji”.⁹ Zakładaliśmy zatem, że pokazując zakopiańczyków, ewokujemy zakopiańskość. W niej widzieliśmy Vattimowską *arche*, pradawność, która przecie nie jest związana z żadnym dającym się historycznie umiejscowić kształtem ani ostatecznym gruntem. Ta zasada znaczyła powracanie do tego, co minione, a nie przeszłe, co zawsze jest tylko śladem, znakiem drogi, wyzwaniem myślenia. Zakopiańskość rozumieliśmy tedy jako zadanie. A może, zważywszy na marginalność i szczęsną nie-ważność górskiego wydarzenia, jako intrygującą ludyczną aktywność, twórcze stwarzanie. Zakopiańskość to wydarzenie od początku wykreowane, a większość jego twórców jest znana. II wojna światowa i PRL kończą niewinny, naiwny, dziecięcy etap jej trwania. Nic już po nich nie będzie takie samo, powrót do wypracowanej wtedy tożsamości przestanie być możliwy. Jak napisał Peter Sloterdijk: „Dla podmiotu tułającego się w swym byciu na współczesną manierę nie ma powrotu w identyczność. To, co nam się wydawało naszą własnością i było na samym początku, zostało stracone, staje się bowiem czymś innym, gdy tylko obejrzymy się za siebie”.¹⁰ Nasi zakopiańczycy jako



W górnym rzędzie od lewej: Piotr Malinowski (1944-1994) – taternik, ratownik, naczelnik TOPR, przewodnik; Stefan Chałubiński (1909-2001) – przewodnik tatrzański; Franciszek Mardula (1909-2007) – lutnik, narciarz, działacz sportowy; Bartłomiej Olszański (1976-2001) – ratownik, taternik; Marek Łabunowicz (1972-2001) – ratownik, muzyk; Maria Bujakowa (1901-1985) – artystka, pedagog, działaczka społeczna; Jadwiga Gluzińska-Makuszyńska 1896-1972; Józef Fedorowicz (1893-1963) – meteorolog, aktor; Juliusz Zborowski (1888-1965) – dyrektor Muzeum Tatrzańskiego; Tadeusz Gąsienica-Giewont (1915-1999) – przewodnik tatrzański, ratownik, muzykant; Henryk Jost (1921-2006) – historyk, inżynier, żołnierz AK; Witold Henryk Paryski (1909-2000) – badacz Tatr, taternik, pisarz; Zofia Radwańska-Paryska (1901-2001) – botaniczka, taterniczka, pisarka; Wanda Gentil Tippenhauer (1899-1965) – artystka malarka, narciarka, pisarka; Maciej Wit Rzepecki (1909-1989) – lekarz, pisarz.



W górnym rzędzie od lewej: Władysław Klamerus (1956-1992) – artysta rzeźbiarz; Tadeusz Schiele (1920-1986) – narciarz, pilot, pisarz; Jadwiga Roguska-Cybulska (1887-1971) – publicystka, pisarka, taterniczka; Mieczysław Boruta-Spiechowicz (1894-1985) – generał Wojska Polskiego; Jan Sztudynger (1904-1970) – poeta, pisarz; Stanisław Marusarz (1913-1993) – narciarz, kurier tatrzański; Jerzy Sosin (1929-1987) – artysta malarz; Helena Roj-Kozłowska (1899-1955) – pisarka, artystka ludowa; Tadeusz Brzozowski (1918-1987) – artysta malarz; Antoni Kenar (1906-1959) – artysta rzeźbiarz, nauczyciel; Józef Zubek (1914-1988) – narciarz, taternik, przewodnik tatrzański; Józef Oppenheim (1887-1946) – ratownik, naczelnik TOPR, narciarz, fotograf; Fotografia z planu filmu Błękitny krzyż; Stanisław Płaza (1924-2004) – lekarz; Tomasz Gluźński (1924-1986) – poeta, trener narciarski.

pierwsi intensywnie tego doświadczyli i tym może najmocniej dołożyli się do podtatrzańskiej tożsamości – poczuciem jej nieoczywistości, niekonieczności, ontologicznej słabości. Wędrowaliśmy po ich śladach, próbując rozumieć. Vattimo w rozdziale *Nihilizm i postmodernizm w filozofii*¹¹ prezentuje trzy drogi właściwe dla myśli słabej, będące odpowiedzią na wydarzenie nazwane przez niego końcem nowoczesności, które jest naszym „teraz”. Opisuje je za pomocą wziętych z Heideggera pojęć *Verwindung*, *An-denken* i *pietas*. Nie są to kategorie jednoznaczne i oczywiste, żadne to epistemologiczne narzędzia. Skłaniają, zachęcają do powrotu do przeszłości, do jej przemyślenia (*an-denken*), do odnajdywania tego co z niej w nas tkwi, co na skrzywiło, odmieniło, jak żeśmy ją przeboleli (*Verwindung*), do uważności, troski, jej kultywowania (*pietas*). Na tych drogach nie może być mowy o przekroczeniu, byciu ponad, co pozwalałoby osądzać, ponieważ rzekomo wie się więcej, rozumie trafniej. Chodzi raczej o jakieś więcej, inaczej, o rozleglejszy horyzont.

Może ciekawiej, piękniej, bardziej intensywnie. Tak usiłowaliśmy rozumieć. Zdawało się to nam zgod-

ne z naturą tatrzańskich wędrowek, pionowych dróg w skale, upojnych śnieżnych zboczy. Wydawało się nam, że zakopiańscy mogą popchnąć ku takim zabawom. Dali nam energię. Jesteśmy zakopiańczykami szukającymi tożsamości, inni inaczej są obok nas. Zakopane to żywy projekt.

Przypisy

- ¹ Słownik etnologiczny, red. Z. Staszczak, Warszawa – Poznań 1987, s. 211.
- ² W. Wójcik, *Zakopiańczyków portret własny, ale czy prawdziwy*, „Tatry” 2011, nr 4, s. 116-117.
- ³ G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, Kraków 2006.
- ⁴ A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009.
- ⁵ A. Zawadzki, *Literatura...*, dz. cyt., s. 60-65.
- ⁶ G. Vattimo, *Koniec...*, dz. cyt., s. 152.
- ⁷ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 72.
- ⁸ Tamże, s. 69.
- ⁹ Tamże, s. 71.
- ¹⁰ P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, [w:] *Tożsamość i różnica*, red. B. Skarga, Kraków 1997, s. 15.
- ¹¹ G. Vattimo, *Koniec...*, dz. cyt., s. 153-163.



Brama na ul. Kościuszki w dniu otwartego konkursu skoków na Mistrzostwach Świata FIS 1962, fot. Władysław Werner, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.

Zakopiańczycy i Nekyia

Wystawę fotograficzną *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości* – stanowiącą najlepiej widoczny fragment szerszego projektu konceptualno-emocjonalnego – odczytywać można podług różnych zasad, stosując rozmaite klucze interpretacyjne. Każdy oczywiście ogląda tę fotograficzną narrację po swojemu; inaczej ktoś tutejszy, kto zna i pamięta, inaczej element turystyczny, jak ja, mający w Tatrach wprawdzie upodobanie, ale słabo znający ludzi. Co więcej, każdy z nas robi to na kilka sposobów naraz. Z jednej strony, jak sądzę, ulegamy zrozumiałej ochocie, by posłużyć się tymi fotografiami jako źródłami etnograficzno-historycznymi, odtwarzając owo dawno minione „teraz”, trochę podobne, a jednak dziwnie odmienne od dobrze znanych, codziennych widoków (ten dom, ulica, stroje, nawet góry). Z drugiej – galeria nie tylko otwiera okna na tamten świat i niczym wehikuł czasu przenosi nas w przeszłość; w jej przestrzeni „tamten świat” spogląda też na nas – etnograficzna ciekawość nie zawsze skutecznie tłumi w nas uczucie niepokoju, które wywołują nazbyt rzeczywiste spojrzenia osób od dawna już nieżyjących.

W tym kontekście ciekawy problem stwarza też tytuł wystawy. Ponieważ w jawny sposób uznaje on za problematyczną samą „tożsamość” zakopiańską (skoro każe jej poszukiwać), zmusza również do zastanowienia, kim są tytułowi „zakopiańczycy”. Jeśli przyjmiemy (co w pierwszej chwili nasuwa się jako oczywistość), że mowa jest o ludziach przedstawionych na fotografiach, to trzeba by się też zastanowić, na czym miałyby polegać ich „poszukiwanie tożsamości” (skoro nie jest ona im zwyczajnie dana). Czy za sformulowaniem tym kryje się po prostu – przypomniana tutaj migawkowo – różnorodność ich losów? Czy może coś więcej?

Jest też druga możliwość, nie całkiem sprzeczna z pierwszą, że zakopiańczykami są tu także ci, którzy dziś – jak Maciej Krupa czy Kuba Szpilka – poszukują swoich przodków, wyprawiają się do ich krainy, by uzyskać metrykę duchowego poczęcia, potwierdzającą prawo dziedziczenia. Jednak sprawa takiej sukcesji nie jest prosta: poszukiwana metryka pozostaje dramatycznie trudna do odczytania – niekompletna, niejednoznaczna, zapisana we wspomnianej różnorodności losów. Doskonale zdaje sobie z tego sprawę Kuba Szpilka, pisząc w tekście *Zakopiańczycy*, że relacje o tej czy innej postaci to narracje niekoniecznie opisujące zdarzenia i fakty ściśle historyczne; ale i podkreślając zarazem, że interesuje go właśnie takie „życie w opowieściach”.

Opowieścią jest także sama wystawa. Jak w niej jest obecne życie „zakopiańczyków”? Szpilka pisze, że stojący za nią autorski wybór, to „problem [który] nie ma poznawczej natury”.¹ Jednak to, co określa on jako „smutek wyborów”, wyborów nieuniknionych, które – jako zawsze czyjaś narracja – przekładają się na „sposób ukazania rzeczywistości”, jest przecież proble-

mem reprezentacji, czy też komunikacji. Powiedziałbym: to problem języka umożliwiającego dialog z przodkami, dopuszczającego ich do głosu, pozwalającego na ich wysłuchanie. Języka wprawdzie trudnego, w istocie niemożliwego, ale kuszącego jednak, ludzkiego nadzieją poznawczą. Choć rzecz jasna – chyba dobrze rozumiem autorów wystawy – o inne już poznanie chodzi. O takie mianowicie, w którym zasadniczą rolę odgrywa kategoria „fragmentu”. Szpilka opisuje ją, cytując fragment książki Dariusza Czaj: „Fragment, to przecież zawsze świadectwo braku, jakiegoś niedopełnienia. Fragment zawsze wciąż każe myśleć o możliwej do osiągnięcia całości, jest oznaką nieustannego poszukiwania. Przy czym owo poszukujące, domagające się ostatecznego rozstrzygnięcia pytanie jest zawsze wyrazem pragnienia, odpowiedź zaś – niestety? na szczęście? – wiecznym rozczarowaniem.”²

Świadomość nieuchronności rozczarowania poznawczego – stanowiąca istotną część tej subtelnej hermeneutyki – zapobiegać ma pozytywistycznemu złudzeniu, naiwnej wierze w możliwość stworzenia „obiektywnego obrazu rzeczywistości”; dlatego Kuba Szpilka, współautor wystawy, stwierdza: „Tak, w tej przestrzeni [scil. fragmentu] możemy się bronić”.³

Jednak sprawa tylko pozornie staje się w ten sposób łatwiejsza; choć podzielałam zasadniczo przedstawiony tu sceptycyzm poznawczy, obawiam się, że zastosowany środek nie jest dość skuteczny i słusznie dostrzeżone niebezpieczeństwo jedynie odsuwa. Kłopot sprawia mianowicie owa natrętnie powracająca myśl „o możliwej do osiągnięcia całości”. Jak sobie z nią poradzić? Dariusz Czaja wybiera nadzieję, pisząc w swojej książce dalej: „Ale prawdą jest też, że fragment fragmentowi nierówny. Czasem fragment może właśnie wskazywać wprost na całość albo wręcz może – chwilowo, na okamgnienie – zmieścić ją w sobie”.⁴ Jak rozumieć te słowa? Czy nie podważają one w istocie zapowiadanej tu „poetyki fragmentu”, związanego z nią radykalizmu poznawczego? Czy nie zaprzeczają fragmentowi jako fragmentowi właśnie – skoro najlepszym fragmentem jest ten, w którym (jed-

nak!) możemy dostrzec całość (mimo zastrzeżenia, czy też alibi, w postaci owego „okamgnienia”)?; skoro „niekompletność” – nawet jeśli zgodzimy się, że wyklucza ona możliwość ponownego zebrania w całość wszystkich rozproszonych fragmentów – interesuje nas tylko dlatego, że pozostawia miejsce dla jakiejś „innej”, „głębszej”, „prawdziwszej” Rzeczywistości? Czym miałby się ten wyjątkowy fragment różnić od wszystkich symboli, archetypów, świętych tajemnic i sekretów, które – choć strzegą dostępu do siebie – wiele jednak obiecują, rozbudzając nadzieję ujrzenia rozjartej w epifanii „pierwotnej” prawdy?

Wystawa *ZakopiańcZYCY*. W poszukiwaniu tożsamości nie kryje, jak sądzę, żadnej takiej tajemnicy, niewidzialnej prawdy, która mogłaby się nagle objawić; czy choćby metafory. Spotykamy jedynie owe niewidzące spojrzenia umarłych, które naruszają moje poczucie komfortu, przekonanie o kompletności mojego własnego świata. Na tym polega w tych fotografiach siła „fragmentu” – nie jest on tylko przeszkodą, którą trzeba pokonać (w ten czy inny sposób) w drodze do odległego lub nawet nieosiągalnego celu. Jeśli mamy szansę zobaczenia w nich „czegoś więcej” (choćby na „okamgnienie”), to byłoby to raczej „coś mniej” – właśnie ich płaskość, martwota: „martwa barwa”, jak Herman Melville nazwał „białość” mającą stanowić pierwotną kondycję świata, kryjąca się pod „subtelnym oszustwem” słodkich odcieni życia; albo – sięgając po koncept Waltera Benjamina – „ruiny”, które ujrzał zwrócony w przeszłość „anioł historii”, stanowiące, właśnie one, poznawczy „prafenomen”, początek i koniec, całą już jaskrawość. W każdym razie byłoby to coś, co zwykle zagłuszone zostaje pragnieniem przywrócenia, ożywienia całości, obiecywanej wtajemniczonym w symbolach i archetypach, mianowicie – nieredukowalna fragmentaryczność świata (więc raczej nie „coś”, lecz „nic”).

Fragmentacja jest deformacją, która przeszkadza wydajnej poznawczo lekturze, myli tropy, zmusza do porzucenia opowieści w połowie, w miejsce konkluzji podstawiając w tekście – jak w zepsutym manuskrypcie – lakunę. Najtrudniejsza zaś w tej poetyce nie jest wcale „de-fragmentacja”, uzupełnienie szczelin wiedzy (lub dostrzeżenie czegoś w ich prześwicie), ale właśnie (czego uczył między innymi Freud) ujęcie wiedzy wraz z jej szczelinami, czyli zgoda na brak interpretacyjnej gwarancji, lub nawet nadziei; powstrzymanie się też przed tworzeniem łagodzących ten traumatyczny stan poetyckich hipostaz braku; utrzymanie się zatem w porządku czystego pożądania. Obrazy rzeczywistości (na przykład fotografie w zakopiańskiej galerii i sama galeria) są zawsze wykadrowane, obramowane – także naszymi spojrzeniami; owe ramy stanowią wręcz warunek obrazu; a zatem koncept „obrazu kompletnego” musi też (zgodnie z zasadą Kantowsko-Derridiańskiego parergonu) uwzględniać ramę – która jednak na-

tychmiast przecież unicestwia wszelkie marzenie o źródłowej „całości”. Na tym polega chyba błąd postawy konceptualizującej „fragment” jako gest w istocie totalizujący – ma on być sposobem na rozbicie „ramy” traktowanej jako redukcjonistyczne ograniczenie naszego spojrzenia, narzucającej wąską jedynie (lub płytką), dającą się dobrze rozrachować interpretację. Ten dość radykalnie pomyślany fragment przeciwstawia się pozytywistycznym złudzeniom w zupełnie inny sposób – stanowi siłę dyfrakcyjną, która rozbijając lustrzany pozór, niczego (niczego „więcej”) w zamian nie daje, w nieskończoność mnożąc jedynie kolejne ramy i kadry („szczeliny”); skutkiem tego musi być jednocześnie bezruch, zamarcie całości, jak i ciągła dyfuzja, przenikanie zewnętrżności do wnętrza obrazu. Nie pozwala to ani na zachowanie tego obrazu w stanie „pierwotnym” i „niepokalanym”, ani na zachowanie wobec niego bezpiecznego dystansu.

Idąc tym tropem, wytyczonym między innymi przez Rolanda Barthes’a, możemy powiedzieć, że zgromadzone w galerii fotografie zakopiańców są śladem nie tyle autentycznego życia, ile autentycznej śmierci. „Fotografia nie przywołuje pamięcią przeszłości – czytamy w książce *Camera lucida* – (zdjęcie nie ma w sobie nic proustowskiego). Efekt, jaki we mnie wywołuje, nie polega na przywróceniu tego, co uległo zniszczeniu (przez czas, oddalenie), lecz na poświadczaniu, że to, co widzę, z pewnością istniało. Otóż właśnie dlatego efekt jest w ścisłym znaczeniu skandaliczny. [...] To, co widzę, to nie wspomnienie, wyobraźnia, rekonstrukcja, kawałek Mai, czym szafuje sztuka, lecz realność w stanie minionym: zarazem minione i realne”.⁵ Fotografia zatem, w tym ujęciu, nie jest znakiem minionej rzeczywistości (znakiem „pełni”), lecz samą tą rzeczywistością; realną, ale w stanie bezpowrotnie minionym, czyli nieusuwalnie pokawałkowanym – jak „ruina”. Dlatego ze słynną formułą „to było”, według Barthes’a określającą istotę fotografii (stanowiącą jej „noemat”), nie wiąże się radość odzyskiwania („rekonstruowania”) czegoś, co utracone, ani nawet praca żałoby, potrafiąca złagodzić ból po utracie. Przeciwnie, w „to było” wpisane jest – powiedziałbym – niekończące się pożegnanie, będące zapowiedzią rozstania, które już się dokonało; jak napisał Barthes: „Czas przyszły uprzedni, którego stawką jest śmierć”. Z fotograficznej pewności (minionego) istnienia wynika bowiem też „zatrzymanie interpretacji”: nie ma stosownego słowa, które niosłoby wytłumaczenie, pocieszenie. Barthes: „Wraz z fotografią wkraczamy w *plaską Śmierć*. [...] Okropność, to jest: nic do powiedzenia o śmierci kogoś, kogo kocham najbardziej, nic do powiedzenia o jego zdjęciu, w które się wpatruję, nie mogąc go przeniknąć, przemienić. Jedyna «myśl», jaka może przyjść mi do głowy: że w kres tej pierwszej śmierci wpisana jest moja własna; pomiędzy nimi już nic, tylko oczekiwanie; nie mam innej pomo-



Władysław Hasiór (1928-1999), fot. Władysław Werner, archiwum MT.

cy niż ta *ironia*: mówić, że nie ma się nic do powiedzenia”.⁶

O bohaterach wystawy *Zakopiańscy* można oczywiście opowiadać niezliczone wspomnienia, historie, anegdoty, często fascynujące, bez względu na to, jak ściśle historycznie (zdecydowanie trzeba się ich domagać od wszystkich Szpilków i Gondowiczów!). Tym bardziej jednak w postaciach ze zdjęć – uchwyconych w realnych sytuacjach – dostrzegam coś beznadziejnie bezwładnego. Są niczym cienie poległych pod Troją Achajów, które wywoływał spod ziemi Odyseusz (a wraz z nimi widmo swojej zmarłej matki); patrzą, nie widząc; ani żywi, ani po prostu martwi, jakoś obecni, choć nieobecni, obojętni na moje łagodne zaciekawienie; trwają w sposób, którego nie potrafię nazwać – nie potrafię nie tylko z powodu ignorancji, ale dlatego, że (okrężną drogą powróciłem do słów Szpilki) ten „byt nieobecności” nie należy do porządku wiedzy. Dlatego, jak pisze Derrida w *Spectres de Marx*, potrzebna jest „inna ontologia”, która ogarnęłaby również niewiedzę oraz niepewność istnienia, mianowicie „hantologia”, czyli „logika nawiedzenia”.⁷ Mówiąc inaczej: radykalnie potraktowana „poetyka fragmentu”.

Choć widma przywołane w zakopiańskiej Galerii Sztuki nie są wysłannikami żadnej prawdy (w każdym razie prawdy, której byśmy nie znali), w ich bezwład-

nych spojrzeniach możemy odnaleźć – niczym podczas Homerowego obrzędu Nekyi – istotną wiadomość o naszym losie: mamy szansę dojrzeć „szczeliny istnienia”, melancholijny aspekt naszej egzystencji, skazanej na nieustanne negocjacje z widmami przodków, z powodu których nic nigdy nie jest ani pierwsze, ani pełne, wszystko zaś warunkowe, dziedziczone i z dużym trudem przypominane – nawet to, co nigdy nie zostało zapomniane.

Przypisy

- ¹ Kuba Szpilka, *Zakopiańscy*, „Konteksty” 2011, nr 3-4, s. 365.
- ² Dariusz Czaja, *Sygnatura i fragment*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2004, s. 17.
- ³ Szpilka, dz. cyt.
- ⁴ Czaja, dz. cyt., s. 18.
- ⁵ Roland Barthes, *Camera lucida*, wybór fragmentów i przekład Wojciech Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, WUW, Warszawa 2011, s. 230-246.
- ⁶ Tamże.
- ⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paryż 1993, s. 255. Zob. W. Michera, *Piękna jako bestia*, WUW, Warszawa 2010, s. 263.

Rola fotografii w historii

Czy oglądając zdjęcie, zgłębiany historię? Czy wykonujemy je z myślą o przyszłym jej pisaniu? Roland Barthes wydobywa różnicę pomiędzy uczestnictwem w historii a jej badaniem. Równoległość tych aktywności jest chyba niemożliwa. Podział na chwilę wykonywania zdjęcia – zapisywania rzeczywistości – i oglądania go, czyli przenoszenia się w historię, jest zbyt prosty. Rola fotografii w historii, jej pisaniu, odczytywaniu i interpretacji jest mocno ambiwalentna. Stąd forma tego tekstu – nieco rozedrgana i mozaikowa, pozbawiona wewnętrznego światła, które przebija się przez chaos. Wprowadza w niepokój, podobnie jak czyni to przedmiot jej zainteresowania. Przypominając książkę *O fotografii* Susan Sontag, tak pisze o jej temacie Dariusz Czaja: „Odsłania rzeczywistość, ale i ją fałszuje; utrwała jakiś fragment świata, ale i bywa perswazyjna w próbach narzucenia nam wybranej perspektywy; zatrzymuje w kadrze realną śmierć i cierpienie, ale czyni z nich nieprzyzwoity spektakl; tworzy świat magii, ale i taniej iluzji”¹.

Fotograficzne wyobrażenie a pamięć

„Fotografuje się rzeczy by usunąć je z umysłu. Moje opowieści są w pewnym sensie zamykaniem oczu”². Bywa, iż zdjęcie jest rezultatem lęków, zaspokaja ukryte w nas potrzeby zatrzymania uciekającego czasu, zachowuje istotę, jest pewnego rodzaju wymówką. To obietnica ocalenia.

Robiąc zdjęcia, wycinamy rzeczy z kontekstu, poszukujemy rozwiązań zbliżających efekt do naszych wyobrażeń. W niezamierzony sposób spłaszczamy świat. Czy obraz Zakopanego przedstawiony w jakimkolwiek przewodniku po mieście jest bliski widokom oglądanym podczas spaceru? W książce pamiątkowej z wystawy *Zakopiańczycy* żąda się od autorów zdjęć doskonałych. Proces wykonania i wybrania odpowiedniej fotografii opiera się na selekcji, która prowadzi do uzyskania „momentów”, uchwycenia żądanej istoty rzeczy, *punctum*, które je uwiarygodni. Pod racjonalnym mechanizmem wyboru kryje się troska o obraz, wiedza, że na tym momencie rzeczywistości, który wybraliśmy, będzie w przyszłości budowana opowieść.

Stajemy przed problemem: jakie zdjęcie zrobić, które wskazać, aby zapamiętać nasz odbiór chwili? Ta właśnie refleksja wyciąga nas z przeżywania, zamykając tym samym czas uczestnictwa. Rozpoczyna się ogłąd rzeczywistości z pozycji obserwatora, rejestratora. Nieodwracalnie tracimy wówczas aktywne trwanie w czasie, który nas oczarował. Udział fotoreportera w wydarzeniach, które rejestruje, nie jest równorzędny z tym, jak przeżywają je ich bohaterowie.

Fotografia odwołuje się do pamięci semantycznej i kodów semiologicznych. Jest znakiem. Powinna chwycić, angażować i, podobnie jak rzeczywistość fotografowana, prowadzić do refleksji po czasie. Pułapką jest jednak budowanie na niej historii zdefiniowanej jako nauka. Widzenie, wyprzedzające zdjęcie i pamiętanie, które jest mu bliższe, rozdziela oceną, typową dla pamięci właśnie. Historia jako nauka dążąca do możliwie największego obiektywizmu nie może polegać na ocenach, nierzadko przypadkowych.

Uklucie, *punctum*. Do tego dążymy podczas robienia zdjęć. Oglądane zdjęcie ma ożywiać, podobnie jak chwila, w której zostało zrobione. Dlaczego wybieramy tę właśnie chwilę, a nie inną? Podobny mechanizm istnieje we wspomnieniach. Właśnie wokół tej pojedynczej sekundy budujemy narrację. Kuba Szpilka pisze w felietonie *Iskrzenie Tatry*³ o tej jedynej chwili, zachodzącym słońcu zapamiętanym z dnia wspinania. Pomimo intensywniejszych emocji tę właśnie zapamiętał, wokół niej zbudował piękną opowieść. Gdyby wykonać fotografię w tej właśnie sekundzie, jej wartość doceniłoby tylko świadkowie owej sceny. Czy zdjęcie to zatem proteza tego mechanizmu pamięci? Jeśli tak, odbiór zdjęcia w przyszłości zawsze będzie oznaczał posłużenie się cudzym wspomnieniem, zapożyczenie sposobu widzenia bez znajomości jego wytycznych. Rzeczywistość, którą pragniemy pokazać w naukowej historii, nie składa się z podobnie wybranych „momentów”. Pełny obraz, który rejestrujemy, składa się z powidoków, nieostrości, grymasów, odcieni szarości. Selektywny mechanizm pamięci, mocno dotyczący fotografii, bazuje na naszych wyobrażeniach. Tak rozumiana fotografia jest ich zapisem i nie opowiada jedynie o swoim temacie, ale przede wszystkim o sposobie jego oglądu. Prawdopodobnie interpretacja fotografii uwzględniająca ten właśnie aspekt daje obraz bliższy portretowanej przez nas rzeczywistości.

Rzeczywistość, przypadek, kreacja

Jeśli zamierzeniem fotografującego jest ukazanie świata takim, jaki jest, sam wykonujący zdjęcie nie jest dla oglądającego interesujący. Celem jest projekcja rzeczywistości – bez komentarza, aranżacji, scenografii. Przykładem są zdjęcia portretowe, choćby z wystawy *Zakopiańczycy*, gdzie myśl nie prowadzi nas na drugą stronę aparatu. Doceniamy znakomite lub ganimy

marne ujęcie, czyli rzemiosło, lecz nie odgadujemy sposobu oglądu portretowanego.

Na przeciwnym biegunie sytuują się portrety wykonane przez Witkacego, gdzie właśnie fotograf, a nie jego model, jest celem naszej analizy. Tu oglądamy jego świat, rzeczywistość wykreowaną, jednostkową, subiektywny widok rzeczy. Tak pisze o tym Susan Sontag: „Związek fotografii z realizmem nie ogranicza jej do określonych tematów jako bardziej rzeczywistych niż inne, lecz ukazuje raczej trafność rozumienia przez formalistów procesu zachodzącego w każdym dziele sztuki: rzeczywistość jest w nim, jak powiada Wiktor Szklowski, «udziwniona». Nacisk kładzie się na agresywny stosunek do tematu. Uzbrojeni w aparaty fotograficzne mają napadać na rzeczywistość, która jawi się jako nieposłuszna zmysłom, pozornie tylko dostępna, «niereczywista». [...] Twierdzenie, że fotografia ma być realistyczna, nie jest sprzeczne z powiększaniem się przepaści między obrazem a rzeczywistością, w której tajemniczo nabyta wiedza i uwypuklanie rzeczywistości wynikające z fotografii zakładają uprzednie wyobcowanie z rzeczywistości albo jej dewaluację”.⁴ Chłodny, analityczny styl Sontag (termin D. Czai) obecny jest mocniej u Bernharda, którego teksty w recenzji Krystiana Lupy stanowią propozycję oczyszczenia, uratowania ludzkiej godności i prawdy przez amputację chorej duchowej tkanki. „Żyjemy

w dwu światach, w rzeczywistym, który jest smutny i podły, a koniec końców zabójczy, i w sfotografowanym, który jest na wskroś zakłamany, ale przez przytłaczającą większość upragniony i idealny. Zabrać dzisiaj człowiekowi fotografię, zerwać ją ze ściany i zniszczyć raz na zawsze to znaczy nieomal odebrać mu wszystko”.⁵ „Ludzie utrwalają na fotografiach perwersyjnie zniekształcony świat, niemający z rzeczywistym nic wspólnego, poza tym, że jest jego perwersyjnym zniekształceniem, któremu wyłącznie oni są winni. Fotografowanie to pospolita mania, która z biegiem czasu ogarnęła całą ludzkość, gdyż ludzkość jest nie tylko zakochana, lecz wręcz zadurzona w zniekształceniu i perwersyjności, i rzeczywiście wskutek tego nieustannego fotografowania zaczyna z wolna postrzegać zniekształcony i perwersyjny świat jako jedyny prawdziwy”.⁶ Mające stanowić *katharsis* słowa całkowicie negują wartość każdego zdjęcia. Bernhard domagający się prawdy nie jest zainteresowany samym obrazem, wrażeniem, anegdotą. Każda fotografia, nawet zm manipulowana, ma pewną wartość. Jest obiektywna, bo niezmienna; nie interpretuje – pokazuje prawdę wy cinka.

Mamy więc dwa sposoby odbioru zdjęcia: odczytanie historyczne (próbujące uchwycić rzeczywistość przeszłości) i subiektywne (chwytające jednostkowe widzenia świata). Jakie są ich relacje z historią?



Z wystawy *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*. Leszek Ćwiertniak (1923-1998) – taternik, grotolaz, przewodnik tatrzański, fot. Franciszek Spytek, z archiwum TOPR.



Andrzej Bachleda Curuś (1923-2009), narciarz alpejski; Jan Bachleda Curuś (1951-2009) – narciarz alpejski; Jan Gąsienica Ciaptak (1922-2009) – olimpijczyk, trener; Krystyna Słobodzińska (1913-2000) – działaczka kultury; Jerzy Hajdukiewicz (1919-1989) – lekarz, alpinista; Helena Hajdukiewiczowa (1918-1991); Halina Micińska-Kenarowa (1915-1998) – nauczycielka, pisarka; Odsłonięcie pomnika Władysława Hasiora „Ratownikom górskim” w 1959 r.; Michał Orlicz (1906-1978) – geograf, klimatolog; Tadeusz Zwoliński (1893-1955) – speleolog, pisarz, kartograf i fotograf; Wincenty Galica (1916-2010) – lekarz, działacz regionalny, kurier tatrzański; Wojciech Niedziałek (1922-1995) – tatarnik, socjolog; Barbara Gawdzik-Brzozowska (1927-2010) – artystka malarka, graficzka; Jan Ripper 1903-1987 – kierowca rajdowy

Na sąsiedniej stronie: 1. Skocznia na Wielkiej Krokwi, fot. Roman Serafin. 2. Krupówki w śniegu, w tle dawna restauracja Karpowicza wykorzystywana na lokale sklepowe, fot. Roman Serafin. 3. Bar Sam przy Krupówkach , fot. Władysław Werner. 4. Reklama warsztatu narciarskiego Izydora Łuszczka przy Krupówkach fot. Franciszek Spytek – Archiwum MT



1



2



3



4

Oczywistą wagą zdjęć odbieranych jako historyczne, obiektywne, jest ich źródłowość. Rolą przedstawień jednostkowych jest naprowadzenie na ścieżkę umożliwiającą zbliżenie do poszczególności istnienia, wyjątkowości rzeczy, które są niepowtarzalnym (wcześniej i później) znakiem czasu. Jak zatem budować historię na takim zdjęciu, na anegdocie?

Oscar Wilde powiedział, że „fotografia jest sztuką, bo potrafi kłamać”. Ścisłej rzecz biorąc, fotografia zajmuje przestrzeń pomiędzy historią a sztuką. Jak pokazali *Zakopiańscy*, mikrohistorię budujemy często wokół przypadkowo znalezionej fotografii. Wybieramy ją, bo wydaje się doskonała technicznie, uderzająca, trafna, zgodna z wyobrażeniem. Jaka jest wartość naszej opowieści, jeśli wiemy, jak bardzo zdjęcie może być „nieprawdziwe” – pozowane, selekcjonowane, przypadkowe? Anegdota, zwłaszcza bazująca na fotografii, będzie domniemaniem, uchwyceniem zawsze pojedynczego zjawiania się rzeczy. Ulegnie ona z czasem procesom przyswajania i stanie się Historią lub znajdzie się w zmytizowanej przestrzeni pamięci. Tu tkwi niebezpieczeństwo dla nauki Historii, która dąży do maksymalnego zobiektywizowania swoich źródeł. Mikrohistoria i fotografia dowodzą istnienia tak wielu historii, jak wiele nań spojrzeń. Mimo to należy oddzielić historię, mikronarracje, które zawsze są interpretacją, od fotografii, która jest zapisem tego, co było, nawet jeśli pokazuje świat wykreowany.

Zdjęcie w mikrohistorii pełni funkcję afiszu. Dotyka nas, przejmując, uruchamia mechanizm wspomnień, skojarzeń i opowieści. Zamieszczone we wstępie do książki *Zakopiańscy. W poszukiwaniu tożsamości* motto zaczerpnięte z tekstu Wiesława Juszcza najlepiej opisuje ten proces. Warto przytoczyć tych kilka zdań: „To, co nazywam zanurzeniem, prowadzi do odkrycia właśnie. Jest odkrywaniem dla siebie. Własnym zobaczeniem rzeczy bez względu na to, co o niej powiedzieli inni i jak, na ile została już poznana. Przy wszelkich poznanych nawykach takie odkrywaniem bywa nieomal równie trudne jak wysiłek archeologa. Zazwyczaj tak jak on nie jesteśmy pewni, gdzie zacząć, i nie możemy przewidzieć, co wydobędziemy na powierzchnię.

Trzeba pracować nad tym schodzeniem w głąb, odsuwając na bok bezpośrednie cele, które nas do tego prowadziły. Raczej zapominać o nich. [...] Z początku gubiłem się, bo chciałem zapamiętać każdy szczegół. Potem, kiedy lepiej poznałem same świątynie, to same eksponaty odnalazły jakby we mnie swoje miejsca. I poddałem się temu przeświadczeniu, że nie muszę zapamiętać wszystkiego. Że temu, temu właśnie służą książki, katalogi i zdjęcia. Bo teraz oglądane są jak wspomnienia i portrety osób znajomych na tle znajomych wnętrz. Natomiast teraz i tu mam pośród tego najintensywniej, ale i najswobodniej być. Żywać się z tym, a nie «badać» czy na pamięć uczyć się tego. Rozumienie, albo poznawanie na taki sposób, inny niż

czytanie i oglądanie pośrednie, polega na uchwyceniu właściwego rytmu oddechu, ruchu, spojrzenia rzeczy. Trzeba płynąć niby ze strumieniem wrażeń, bez chęci i nadziei zatrzymania wszystkiego. Ulegać temu, co nas samo niesie. Tylko wtedy pochwycimy najważniejsze, dotrzemy najgłębiej, tam gdzie zamierzaliśmy dotrzeć”.⁷

Odpowiednio dobrana fotografia zaskakująco uruchamia, wytrąca z „teraz” i przenosi w żądane przestrzenie. Jest namiastką kontynuacji przerwanej przez migawkę aparatu uczestnictwa lub pamięcią semantyczną, semiologicznym znakiem. Wartość fotografii i mikroopowieści znacząco rośnie wraz z upływającym czasem. Podczas gdy zawsze możemy odczytać zapis Historii, przeniesienie się w nastrój przeszłości staje się wyjątkowo trudne. Właściwie zarejestrowana opowieść, wspomnienie, jednostkowe widzenie świata lub fotografia dopełniają obrazu Historii, czynią go wiarygodnym, pokazują jego podszewkę, interpretację i uśrednienia.

Sednem większości fotografii nie jest związek z wydarzeniami z przeszłości. Tylko niewielka ich część dotyczy znanych nam przestrzeni. Prowadzą do refleksji, wywołują reakcje semantyczne, skojarzeniowe. W przejrzysty sposób opisuje je Wojciech Nowicki w zbiorze esejów *Dno oka*. Analizuje tam własne spojrzenie na kilka zdjęć, które go ujęły, choć nie miały związku z jego przeszłością. Rzadko bowiem możemy mówić o *punctum*, które udało się odnaleźć na własnym zdjęciu. Magia fotografii polega na nagłej bliskości ze światem obcym, dla nas innym, wrażeniu tak silnym, że graniczącym z doświadczeniem. „Bo przecież wszystko dzieje się trochę przypadkiem: naklejone na gustowny karton, kolorem dopasowane do odbitki, wykonane na chwałę, wbrew zamierzeniom autorów chwytają mnie za gardło po ponad wieku od ich wykonania. Miały być dokumentacją, stały się moim intymnym wyznaniem strachu. Miały pouczać, a niepokoją. Choć, jak sądzę, nie ja jeden znalazłem się w tej szczelinie: bo oryginalność fotografii, a także główne źródło jej wartości estetycznej, bierze się właśnie z transformacji, jakiej poddaje ją działanie czasu, ze sposobu, w jaki wymyka się intencjom autora”.⁸

Niezwykle bliskimi historii są zdjęcia wykonane przy udziale przypadku. Niewłaściwy ruch, zbieg okoliczności, sprawiły, że kadr został wypełniony niespodziewanie. Jak w omawianej przez Jana Gondowicza fotografii, gdzie Witkacy przygotowuje się do sfotografowania żony. Może to los sprawił, że utrwalił na kliszy również swoje widmo. To zdjęcie „najprywatniejsze jak można, bez min i wygłupów, czyste świadectwo istnienia”.⁹ Podobne przypadki zamykają migawkę w trwaniu, nie zaburzając go pozą, przygotowaniem, kreacją. Nie pojawia się pytanie o autorstwo, ekspresję, które mogłoby podważać historyczność zdjęcia. Przypadek w fotografii jest czystą wiarygodnością, losem. Nie sztuką, lecz czymś więcej niż dokument. Być

może to właśnie on paradoksalnie spełnia odwieczne marzenie o nieśmiertelności i prawdzie. Tak jak zapis kamery ulicznej, który – przez przypadek, ale jednak – ocali nasz wizerunek.

Widzieć siebie samego

Fotografia jest nie tylko dokumentacją, ale przedstawia kreację. Szczególnie zajmujące jest przyglądanie się zdjęciu, na którym uchwyciono *mnie*, czyli *ja*. Konfrontacja taka pozwala na bliską prawdzie analizę sztuczności widzenia aparatu. Świadomość portretowanego o próbie uchwycenia go na zdjęciu sprawia, że przyjmuje on pozę, stwarza siebie na wzór wyobrażenia o sobie. Nie jest to nieprawdziwy obraz *ja*, ale nadal zapis tego, co było. Barthes pisze: „Chciałbym, aby mój obraz, ruchomy, przetrucany między tysiącem zmieniających się zdjęć, zależnie od okoliczności i wieku, zgadzał się zawsze z moim *ja* (głębokim oczywiście). Trzeba jednak powiedzieć, że zachodzi coś przeciwnego: moje *ja* nigdy się nie zgadza z moim obrazem. Obraz bowiem jest ciężki, nieruchomy, uparty (to dlatego społeczeństwo wspiera się na nim), zaś *ja* jest lekkie, podzielone, rozproszone i jak diabełek [*ludion*] w pudełku Kartezjusza, nie utrzymuje się w jednym miejscu, podrygując ze mną w jednym naczyniu. Ach, gdyby fotografia potrafiła oddać moje ciało neutralne, anatomiczne, ciało, które nie znaczy nic! Niestety, fotografia, w dobrej wierze, skazuje mnie wciąż na jakąś minę: moje ciało nigdy nie znajduje swego poziomu zerowego, nikt mu tego nie zapewnia”.¹⁰ Barthes pisze dalej o zdjęciu jako o „pojawieniu się mnie samego jako kogoś innego: pokrętnie rozkojarzonej świadomej tożsamości”. Potwierdza to ponownie tezę, że fotografia nie odzwierciedla uznanych za warte utrwalenia chwil, ale jest zapisem, lub – precyzyjnie rzecz nazywając – odciskiem, jedynym, obok filmu, sposobem uchwycenia zaledwie podobieństwa. W tym miejscu właśnie pojawia się niepokój wynikający z niemożności użycia jej jako dokumentacji doświadczenia. Susan Sontag mówi, że zdjęcie „nie stwarza już nawet pozoru, że odsyła nas z powrotem ku oryginalnemu doświadczeniu”.¹¹

Fotografia. Historia

Istnieje zasadnicza różnica pomiędzy historią a fotografią. Historia jest narracją, interpretacją, ciągłością, ujawnianiem w czasie. Fotografia zaś jest nam dana,¹² to sama istota, której nie sposób przekształcić, zmienić w czasie. Może stanowić pretekst do opowieści lub potwierdzenie tezy. Jej ogląd będzie ewoluował, będziemy ją stawiać pod zmiennym światłem, ale jej sedno, źródło, prawda, która płynie z uchwyczonej sekundy, jest stała. Dotrzeć do istoty jest trudno, często okazuje się to niemożliwe. Wymaga to uchwycenia „właściwego spojrzenia rzeczy”, o którym pisze Juszczak.

Nieliczne zdjęcia, które zawierają *punctum*, czyli nakłuwają nas, przejmują i ożywiają, mogą prowadzić

poza to, co jest w nich dane. Wychodzimy wówczas poza nie, wchodząc w przestrzeń ujętej chwili. Tu często włącza się mechanizm redukcji fenomenologicznej, który odrzuca dziedzictwo innego spojrzenia. Tak zajmujące bycie pośród fotografii dalekie jest od wyobrażeń historyków o niepodważalnych źródłach nauki.

Zdjęcie jest dowodem, że coś się wydarzyło, było, nigdy – jak było. To może przekazać historia, która jednakże jest podważalna. „Podobnej pewności co fotografia nie może dać żaden pisany tekst – twierdzi Barthes. – Może kłamać, gdyż jest tendencyjna, ale nie myli się co do istnienia tej rzeczy. Każda fotografia jest zaświadczeniem obecności. [...] Z fenomenologicznego punktu widzenia zdolność poświadczania autentyczności bierze górę nad zdolnością przedstawiania”.¹³ To oczywiste. Jednak dla historyka kodowanie, scenografia będą co najmniej równie znaczące. Jest, było, istniało, rzeczywiście miało miejsce. To punkt wyjścia opowieści – niezbędny, prowokujący i dążący do wspomnień. Fundamentalność (niepowtarzalność) i chwilowość fotografii skłania do zaufania jej i dopowiedzenia, dopełnienia tego obrazu. Taka jest jej rola zarówno w historii pisanej przez historyków, jak i w mikronarracji czy anegdocie.

Czy przywołując zapomniane chwile, miejsca i osoby na wyselekcjonowanych zdjęciach, stworzyliśmy mit? Oglądane z dystansu czasu przywołały uczucia sentymentalne, czułość dla „szczęsnego czasu młodości”. Oglądający je widzieli czas utracony. *Punctum* zrównało się tu ze wspomnieniem, dotknęło spotkanie z widzeniem sprzed lat, jak *déjà vu*, przejęło nas, bo spotkaliśmy siebie z przeszłości. Ujawnia się tu waga mikrohistorii, fotografii, opowieści jednostki, która poprzez barwę, emocję, subiektywizm i jaskrawą ocenę podważa lub poszerza ujednoczoną Historię. Równoległe zebranie wspomnień i próba ich oglądu dały obraz małego świata, prowincji, który jest, jak pisze Dariusz Czaja, światem każdego.¹⁴ Sentymet wywołany przez zdjęcie nie wykrzywia historii, ale wywołuje ją. Odmienia ją proces robienia zdjęć i ich wyboru.

Większość zdjęć nie opowiada o wielkich wydarzeniach. Fotografia nie ma takich zdolności. Widoki, które kojarzymy z narracją historyczną, są symbolami, znakami, jak zdjęcie niemieckich żołnierzy łamiących szlaban na granicy z Polską. Brak narracyjności, zamknięcie na dalszy plan i statyczność uniemożliwiają odbicie historii, co nieco dokładniej realizuje nagranie czy film.

Fotografia nie odgrywa już tak ważnej roli jak niegdyś. Została wyparta przez inne środki zachowywania i przekazywania obrazu. Warto jednak zauważyć, że nie tylko przekazuje, odbija historię, ale również tworzy nową rzeczywistość, teraz. Znaczenie fotografii nie opiera się jedynie na udowodnieniu preegzystencji, ale

także na tworzeniu nowego bytu. Dziewiętnastowieczne jej widzenie zakładało, że jest nośnikiem prawdy, ponieważ odbija świat. Eliminuje udział człowieka, drżącą rękę artysty, na rzecz fizyki, optyki i chemii. Wolność – prawo każdego artysty, który przedstawiał świat – miała zastąpić mechanika, czynnik ludzki, a więc nieprecyzyjność – bezbłędna maszyna.

Już Erwin Panofsky twierdził, że sam obraz jest wypowiedzią jako taką. Zajmiemy się więc samym obrazem-zdjęciem, a nie jego przedstawieniem czy tematem. Spróbujmy zobaczyć zdjęcie samo w sobie, zrezygnujmy z Barthes'owskiego *referent* – przedmiotu odniesienia, przyległości, na rzecz samego obrazu. Gdy podamy w wątpliwość przyleganie, bezpośrednią relację historii i fotografii, zauważymy, że zawsze z wyjątkiem udziału przypadku, który nie jest sednem fotografii, spotkaniu rzeczy (tego, co było) i fotografii towarzyszy jakaś relacja. Gdy ograniczamy zdjęcia do ich tematu, odniesienia, nie zauważamy, że oglądaniu towarzyszy opinia o teraz, nowa myśl. Zdjęcie nie pozostaje nigdy zamkniętą przestrzenią, „światem samym w sobie”. Spojrzenie to rozwija André Rouillé, pisząc: „Pomiędzy rzeczą a fotografią ma miejsce spotkanie. A proces fotograficzny jest właśnie wydarzeniem tego spotkania. Zamiast ignorować się nawzajem, jak utrzymuje Barthes, rzecz i fotografia łączą się w pewnych wzajemnych relacjach. To nie rzecz sama w sobie nieruchoma i niezmienna jest fotografowana, lecz rzecz wciągnięta w specyficzny proces fotografowania, którego wyjątkowość określa warunki tego kontaktu, ale również samą formę obrazu. Kult odniesienia jest tego zaprzeczeniem”.¹⁵ Przestrzeń procesu fotografowania, ignorowana nieco przez Rolanda Barthes'a, jest współcześnie niezmiernie istotna; jej analiza przyczyniła się do zmniejszenia się roli fotografii w przedstawianiu świata czy historii. Nie jest zatem jej główną rolą prowadzenie do tego, co było, ale otwarcie nowych przestrzeni interpretacji przeszłości i sposobów jej widzenia. „Ontologia i empiryzm Barthes'a prowadzą od przedmiotu do obrazu; podejście antypredstawieniowe, które zmierza od obrazu do przedmiotu, stara się nie poświęcać obrazu na rzecz odniesień, przypisując fotografii zdolność tworzenia i wymyślania nowych światów”.¹⁶

Barthes zachwiał proporcję, sprowadził fotografię do przyległości, odniesienia, dowodu na to, co było, zapominając o roli przypadku, kreacji i subiektywności *punctum*, a co za tym idzie o możliwości budowy na niej nowego, o jej zdolności do zmiany rzeczywistości teraz.

Czy to nowoczesne, postmodernistyczne spojrzenie wyklucza udział fotografii w tworzeniu historii? Wydaje się, że nie, ponieważ trudno jest wskazać na istotne różnice pomiędzy zdjęciem a wspomnieniem, dokumentem czy filmem, które to źródła także mają zdolność tworzenia nowych światów. Idąc dalej za Rouillé, można przy-

wołać porównanie do Jaskini Platońskiej i stworzyć następującą wizję historii i fotografii: Idea, zasadnicza forma, do której dążymy, jest tym, co było, historią, która się stała, jest przeszłością. Rejestrujemy ją zmysłowo i rozumowo, tworząc na bieżąco zdjęcia, dokumenty, świadectwa. Niżej znajduje się forma Idei przedstawiona za pomocą imitacji, którą jest opowieść, historia, impresja historyczna. Cechą zarówno historii, małej narracji, jak i fotografii jest dążenie do odtworzenia Idei. Ponieważ są zapisem, po czasie utożsamiamy je z historią, która się stała. „Wiedzieć i nie mówić: / tak się zapomina. / Co jest wymówione, wzmacnia się. / Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia. / Język jest zaprzędany zmysłowi dotyku”¹⁷ – pisze Czesław Miłosz. To przejmujący apel o pamiętanie. Dramat pojawia się z momentem zapisu, niemożności oddania „dygotania o mrocznym świecie, bicza nadzorcy, zimy ulic, pustej ziemi, świadomości”. Może właśnie poezja, ze swoją czułością dla słowa, wrażliwym ujęciem wydzwięku i każdego pojawiającego się znaczenia, może ocalić od zapomnienia w historii, w fotografii. Jakże często zapis tego, co było jest imitacją i podobieństwem zaledwie prawdy.

Chwilowość zdjęć każe nam zakładać błędną interpretację, uwzględniać rolę przypadku, rozprasza uwagę na temat i intencje autora, kreacje portretowanego. Nadal jednak fotografia jest najbardziej powszechnym sposobem zapisu, tworzenia odcisku rzeczywistości. Wiedząc, jak ulotna jest pamięć i jak pisana historia nie przylega do świata, który pamiętamy lub wierzymy jego zjawieniu się, fotografia jest możliwym sposobem powrotu.

Przypisy

- 1 D. Czaja, *Sontag. Reaktywacja*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/693-sontag-reaktywacja.html>.
- 2 Cytat za: R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 2008, s. 102.
- 3 K. Szpilka, *Iskrzenie Tatr*, „Tatry” 2011, nr 4 (38), s. 123.
- 4 S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s. 131.
- 5 T. Bernhard, *Wymazywanie*, Warszawa 2004, s. 105.
- 6 Tamże, s. 25.
- 7 W. Juszcak, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 239-240.
- 8 W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010, s. 22.
- 9 J. Gondowicz, *Skok w bok: Powidoki*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2875>.
- 10 R. Barthes, *Światło obrazu...*, dz. cyt., s. 25-26.
- 11 S. Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 158.
- 12 R. Barthes, *Światło obrazu...*, dz. cyt., s. 92.
- 13 Tamże, s. 153-154.
- 14 D. Czaja, *Paradoks prowincji*, „Konteksty” 2008, nr 2, s. 33.
- 15 A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007, s. 77.
- 16 Tamże, s. 76.
- 17 Cz. Miłosz, ..., za: K. Szpilka, *Siódmy*, [w:] *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*, Zakopane 2011, s. 245.

Zdrada. Bez wątpienia antywartość. Zawsze się jej wstydzimy, chętnie unikamy tego tematu w rozmowach, a nawet w pewnym sensie się go boimy. Nie oznacza przecież niczego dobrego. Przeciwnie – kryje się za nim hańba i kłamstwo. Bowiem zdrada narodowa – a o niej będzie ten tekst – jest pojęciem, o którym wolelibyśmy nie mówić. Zdrada niestety jednoznacznie kojarzy się z *Goralenvolkiem* – „narodem góralskim”, stworzonym przez niemieckiego okupanta w latach 1939-45. Niemcy starannie zadbali, by do akcji *Goralenvolku* włączyć w Zakopanem i jego okolicach ludzi powszechnie znanych i szanowanych. Uczynili to jesienią 1939, ale cała akcja była przygotowywana z detalami już przed wybuchem II wojny światowej przez lokalną siatkę niemieckiego wywiadu. Pozyskano do kolaboracji znanych górali, ale nie tylko. Byli nimi: działacz ludowy Waclaw Krzeptowski – zwany potem *Goralenfürstem*, czyli „księciem góralskim” czy też „góralskim *Führerem*”, Andrzej Krzeptowski, Stefan Krzeptowski, Józef Cukier i wielu innych, a także znany przedwojenny działacz turystyczny i PZN dr Henryk Szatkowski. Co ich popchnęło do zdrady? Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna. Tekst poniższy jest więc próbą odpowiedzi na pytanie: jakie były korzenie zdrady? Jakie były kalkulacje tych, którzy na pięć lat związali się z ideologią „narodu góralskiego”? Wyżej wymienieni byli swego rodzaju wizytówką kolaboracji pod Tatrami i zjawiska *Goralenvolku*. Dlatego piszę głównie o nich, chociaż współpracujących górali było oczywiście więcej.

Goralenvolk. To słowo boli wszystkich górali od wielu lat, jakie upłynęły od zakończenia wojny. Chcę

WOJCIECH SZATKOWSKI

Goralenvolk – kryzys tożsamości

w tym wywodzie pokazać motywacje i kalkulacje tych, którzy postawili na Niemców i kolaborację w latach 1939-1945. Bo *Goralenvolk* był największym w historii Podhala kryzysem tożsamości. Jest ciągle niechcianym tematem (lub przynajmniej do niedawna tak było). To zagadnienie wymyka się jednoznacznym ocenom, ale zdrada jest zdradą. Tego nikt nie zakwestionuje. Zastanówmy się: czym jest zdrada narodowa? Sięgnijmy w tej kwestii do literatury. Do książki znanego filozofa, prof. Leszka Kołakowskiego, który w książce *Mini wykłady o maxi sprawach* pisze:

„Nie jest wcale dziwne, że zdrada zbiorowości, do której należymy nie z wyboru, lecz z przypadku urodzenia, jest piętnowana szczególnie surowo. Naród, podobnie jak jednostka ludzka, jest dziełem natury, nie powstał z zamiaru czy planu, i nie musi się tłumaczyć ze swego istnienia: jest, bo jest i przez to, że istnieje, istnieje prawomocnie. Podobnie człowiek pojedynczy:



Brama z Mistrzostw Świata FIS na ul. Kościuszki (Bahnhofstrasse) w Zakopanem, fot. ze zbiorów Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem.



Działacze Związku Górali, pierwszy z lewej Wacław Krzeptowski, fot. ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.

sforo istnieje, istnieje prawomocnie. Ponieważ należymy do narodu bez aktu wyboru, nosimy niejako tę przynależność w sobie, a wyzbywając się jej i odmawiając jej prawomocności, jakby naród sam uśmiercamy.

Inaczej w przypadku zbiorowości, do których należy się na mocy aktu woli, jak np. Partie polityczne lub Kościoły (przy zastrzeżeniu właśnie poczynionym). Te zbiorowości muszą się ze swego istnienia tłumaczyć, istnieją po coś, czemuś służą, ich byt jest zalegalizowany zadaniami, jakie spełniają. Kościół jest nosicielem prawdy i rozdawcą dóbr, które są potrzebne dla wiecznego zbawienia. Partia jest także nosicielem prawdy, oraz skupiskiem energii, która albo ma nam zapewnić zbawienie doczesne, na przykład budując świat doskonały i niszcząc wrogów świata doskonałego, albo przynajmniej załatwiając jakieś sprawy, które są istotne dla dobrobytu ludzkości. Przypuśćmy, że jestem członkiem pewnej sekty, ale w pewnej chwili zauważam, że ta sekta jest dziełem szarlatana i oszusta, który podaje się za boga w celu wyłudzenia od wyznawców pieniędzy i usług seksualnych; porzucam zatem tę sektę czyli ją zdradzam. Podobnie mogę porzucić, czyli zdradzić partię, co do której przekonałem się, że jej dziełem jest niewolnictwo, nie zaś wyzwolenie ludzi. Na ogół w takich przypadkach słowo «zdrada» jest w sposób naturalny używane przez członków sekty albo partii, ale nie przez innych, gdyż słowo samo nie jest neutralne, zawiera potępienie, podczas gdy większość z nas nie potępia ludzi, którzy wystąpili z jakiejś sekty zbudowanej w Ameryce przez obłąkanego oszusta albo z partii faszystowskiej, albo z partii komunistycznej. Używamy z reguły słowa «zdrada» w taki sposób, by nie można

było powiedzieć, że zdrada bywa czasem dobra, bo zdradzana zbiorowość na nic innego nie zasługuje. W takim razie jednak o tym, czy coś jest albo nie jest zdradą decydują moje własne opinie na temat tego, względem czego ktoś inny zdrady się dopuścił: Niemiec, który w czasie wojny jął pracować dla aliantów, tj. wrogów państwa hitlerowskiego, nie jest wtedy zdrajcą, lecz dzielnym obrońcą dobrej sprawy. Innymi słowy, wydaje się, że uważamy coś za zdradę czy nie, zależnie od tego co, naszym zdaniem, jest moralnym obowiązkiem albo jest przynajmniej moralnie dobre.

Natychmiast widzimy, że sprawa się wikła w dwuznacznościach. Nie mamy ochoty powiedzieć, że zdrada bywa dobra, ale wtedy w samo pojęcie zdrady pakujemy różne nasze opinie polityczne i moralne, które nie muszą być oczywiste. Z pewnością, celowo narazić na śmierć kogoś, kto ma prawo oczekiwać naszej lojalności, jest szczególnie odrażającym przypadkiem zdrady, toteż Judasz i Brutus siedzą na samym dnie dantejskiego piekła”.¹

W tej historii fakty są niezwykle zagmatwane. Mieszają się w nich różne elementy. Z jednej strony zdrada, denuncjacje, hitlerowska buta i terror. Z drugiej – bohaterstwo opornych i czasami ich bezsilność. Patriotyzm góralskich bohaterów tamtych lat. Honor, duma i zdrada.

„A jednak mamy poczucie, że nie wolno nam poprzestawać na ukazywaniu dwuznaczności i niejasności, że pojęcie zdrady jako czynu z natury złego jest nam potrzebne, i że można je opisać nie zakładając koniecznie jakiejś ideologii politycznej czy filozofii; potrzebujemy jednak prostych i niewyszukanych odróż-

nień między dobrem i złem. Ludzie, którzy, na przykład, wydają tajemnice innych, w zaufaniu im powierzone – czy dla korzyści własnej, czy dla zabawy – dopuszczają się najoczywistszej zdrady.

Tam, gdzie zdradzani i porzuceni są ludzie poszczególni, najłatwiej powiedzieć, co jest zdradą, nawet jeśli i ta zdrada może być wybaczona przez ofiary, jak poucza przykład świętego Piotra, który swego Mistrza i Zbawiciela wyrzekł się w chwili niebezpieczeństwa, a mimo to został przez Niego, który o tym z góry wiedział, wyznaczony na następcę i budowniczego Kościoła”.²

Przyjrzyjmy się teraz głównym aktorom tego dramatu o tytule *Goralenvolk*. Są nimi: Waclaw Krzeptowski, Henryk Szatkowski, Witalis Wieder, Andrzej i Stefan Krzeptowscy oraz Józef Cukier.

Waclaw Krzeptowski – góralski książę...

Waclaw Krzeptowski, późniejszy *Goralenfürst*, przystąpił do współpracy z wrogiem po tzw. góralskiej pielgrzymce na Jasną Górę w październiku 1939. Tę bezpłatną wycieczkę zorganizował Witalis Wieder, który należał do siatki wywiadu hitlerowskiego na Podhalu. Wycieczka miała na celu po pierwsze zbliżenie Niemców i górali, a także pokazanie tym ostatnim, że klasztor na Jasnej Górze, mimo działań wojennych września 1939, zupełnie nie ucierpiał. Górale pojedechali do Częstochowy specjalnie podstawionym pociągiem, byli wśród nich, z tego co wiadomo, także Waclaw Krzeptowski i Cukier, a wycieczka miała pokazać, że Niemcy wcale nie są tak okrutnym okupantem, skoro oszczędzili Częstochowę i cudowny obraz Czarnej Madonny. Okupanci nadali jej znaczenie propagandowe (w tzw. prasie gadzinowej ukazały się fotografie z tego wydarzenia), a swoją drogą była to znakomita okazja, by bliżej poznać znanych górali. Jednym z nich był Waclaw Krzeptowski – niewątpliwie jedna z najbardziej tragicznych postaci związanych z *Goralenvolkem*.

Krzeptowski pochodził z jednego z najsłynniejszych i najstarszych rodów góralskich – z Krzeptowskich, z której to rodziny wywodził się legendarny Jan Gąsienica Krzeptowski Sabała – najbardziej znany góról tatrzański. Waclaw Krzeptowski urodził się 24 czerwca 1897 roku w Kościelisku. W okresie I wojny światowej, według relacji kilku zakopiańczyków, służył w c.k. armii austriacko-węgierskiej, ponoć w formacji strzelców alpejskich, i z tego tytułu miał między innymi obowiązek wyłapywania licznych dezertorów, ukrywających się wtedy w Tatrach i ich okolicach. W okresie II Rzeczypospolitej Krzeptowski był postacią powszechnie znaną i szanowaną, i to nie tylko w Zakopanem i na Podhalu, ale i w całym kraju. Na Podhalu należał do najbardziej czynnych działaczy przedwojennego Związku Górali i Stronnictwa Ludowego. Ruch

ludowy był w tym okresie u stóp Tatr i na Podhalu silny, a Krzeptowski był prezesem Zarządu Powiatowego Stronnictwa Ludowego w Nowym Targu. Był on dość bliskim znajomym Wincentego Witosy i ponoć brał udział w zorganizowaniu jego ucieczki z Polski do Czechosłowacji. Wcześniej Witos, według relacji, cenił sobie Krzeptowskiego i jego działalność i kilkakrotnie się z nim spotykał w Zakopanem w okresie międzywojennym. Krzeptowski, jako przedstawiciel podhalańskich górali, przewodniczył ich delegacji na zamek w Warszawie, a później „chlebem i solą” przyjmował Aleksandra Bobkowskiego i córkę prezydencką w kościeliskim kościele. Zнали go rozmaici dygnitarze II Rzeczypospolitej, w tym między innymi prezydent Ignacy Mościcki, Edward Rydz-Śmigły, a także polscy wojskowi, którzy chętnie spotykali się z Krzeptowskim na Krupówkach podczas różnych uroczystości. Należy też dodać, że Krzeptowski był z drugiej strony dość opozycyjnie nastawiony do rządów sanacyjnych, podobnie jak grupa górali ze Stronnictwa Ludowego, wśród nich Józef Cukier. Jako członek tej partii, Krzeptowski ponoć dosyć ostro krytykował niektóre posunięcia władz lokalnych, np. wywłaszczanie niektórych górali podczas budowy kolejki na Kasprowy Wierch w 1936 roku i złą jego zdaniem politykę pracy na Podhalu. Jak podają T. Studziński i J. Berghauzen, „okres sanacyjny przyniósł mu jednak rozczarowanie do stolicy”, która z jednej strony była oczarowana góralszczyzną, a z drugiej strony miała ich jednak demoralizować. Według relacji Włodzimierza Wnuka ten przedwojenny zachwyt nad wszystkim, co góralskie, spowodował jednak w swojej konsekwencji zdemoralizowanie sporej grupy górali, między innymi także Krzeptowskiego. Zachwyt nad góralszczyzną pozbawiony był bowiem całkiem krytycyzmu. Spotkania z czołowymi politykami II Rzeczypospolitej: prezydentem Mościckim, Naczelnym Wodzem Edwardem Rydzem-Śmigłym, Bobkowskim, Witosem i obracanie się Krzeptowskiego w tzw. wyższych sferach miały wpływ na późniejsze jego zachowanie się, w tym w dalszej konsekwencji przystąpienie do kolaboracji z Niemcami. Rozbudziły one u niego chęć zdobywania władzy i pragnienie dalszego rozwoju kariery politycznej.

Krzeptowski był przystojnym, wysokim mężczyzną, potrafił się nieźle wypowiadać i był przy tym człowiekiem niezwykle ambitnym. Sprawiał wrażenie osoby pewnej siebie, o silnej osobowości. Górale szanowali jego zdanie. Niemcy wykorzystali tę jego namiętną żądzę władzy i wysunęli na czoło kolaborantów. Nie był człowiekiem wykształconym i nie znał też dobrze niemieckiego, dlatego jego przemówienia w tym języku pisał podczas „hołdu wawelskiego” Witalis Wieder (agent Abwehrstelle i jeden z twórców *Goralenvolku*), a później Adam Trzebunia i Henryk Szatkowski. Jak całkiem słusznie pisze Studziński, „uczyniono z niego szyld, za którym stało kilku ideologów, skorzystali oni z naiwno-



Portret Hitlera na listwie w gospodzie U Wnuka (Zum Goralem) przy ulicy Kościeliskiej, fot. Henryk Jost, 1943, z archiwum autora.

ści, nieuctwa i pochopności Waclawa”. Fakty wskazują, że na początku okupacji hitlerowskiej, tj. we wrześniu 1939, Krzeptowski brał udział w próbach tworzenia polskiej administracji w Zakopanem pod przewodnictwem Henryka Schabenbecka. Mimo przedwojennych kontaktów z Wiederem i Szatkowskim, Krzeptowski myślał wówczas raczej o „przezimowaniu” okupacji niż o kolaboracji z Niemcami. Dopiero po wzmiankowanej powyżej pielgrzymce na Jasną Górę został zwerbowany przez Wiedera. Agentom niemieckim, którzy dobrze znali Waclawa z jego przedwojennej działalności, udało się stosunkowo łatwo zachęcić go do kolaboracji z okupantem. Niektóre ze źródeł podają, że już od 1938 był on na usługach Wiedera i wywiadu niemieckiego, ale trudno to jednoznacznie ocenić i przyznać temu sądowi rację. Nie można też całkowicie mu zaprzeczyć. To jedna z wielu tajemnic *Goralenvolku*, której jeszcze nie znamy.

Kiedyś podczas rozmowy z rodziną, która miała go napominać, by się opamiętał i zdecydowanie wycofał z *Goralenvolku* i ze współpracy z hitlerowcami, miał powiedzieć słowa, które według mnie mogą być śmiało wykładnikiem jego współpracy: „Nie sztuka umrzeć, sztuka żyć”. W ten sposób chciał usprawiedliwić swoją politykę kolaboracji z okupantem. Trzeba powiedzieć, że było to usprawiedliwienie dość naiwne. Oprócz wyżej wymienionych powodów była jeszcze jedna, według mnie bardzo istotna przyczyna, która zadecydowała o ponad pięcioletniej współpracy Krzeptowskiego z Niemcami. Była nią skrajnie trudna sytuacja majątkowa przyszłego *Goralenfürsta*. Jego majątek był zadłużony na astronomiczną sumę ok. 70 tysięcy przedwojennych złotych, a na 3 września 1939 wyznaczono

termin jego licytacji. Krzeptowski był przed wybuchem II wojny światowej właścicielem dużego majątku, ale spotkania z dygnitarzami II Rzeczypospolitej i życie, jakie przed wojną prowadził, były bardzo kosztowne. Stąd wynikło pewnie tak duże zadłużenie. Niemcy musieli wiedzieć o terminie licytacji i tą informacją trzymali Krzeptowskiego w przysłowiowym „szachu”. Dlatego też hitlerowcy wielokrotnie w czasie omawianego okresu szantażowali go możliwością zlicytowania majątku, przeciągając ją w nieskończoność. Nie była to jedyna forma hitlerowskiego szantażu na Waclawie. W 1938 przekazał on podczas zjazdu rodziny Krzeptowskich karabin maszynowy na ręce przedstawicieli Wojska Polskiego. Pisała o tym wydarzeniu prasa. Fakt ten był Niemcom dobrze znany i był kolejnym powodem do wyszukanego szantażu. Waclaw znalazł się w potrzasku bez wyjścia... albo prawie bez wyjścia. Posiadamy wiarygodne informacje, że w latach 1942-43 Krzeptowski był bity na spotkaniach w siedzibie gestapo. Niemcy powoli rezygnowali ze współpracy z „księciem”... Nie mógł się jednak wypłatać z sieci kolaboracji, w którą zaplątał się jesienią 1939. Wiedział wiele. Może nawet zbyt wiele.

Z drugiej strony bardzo imponowało mu, że jest nazywany „góralskim księciem”. W zbiorach Muzeum Tatrzańskiego zachowało się zdjęcie, na którym Krzeptowski, ubrany w strój góralski, pozuje do fotografii z przyciętym wąsem zupełnie podobnym do tego, jaki nosił Adolf Hitler. Zdjęcie wykonano na schodach prowadzących do gmachu głównego Muzeum, przy ulicy Krupówki 10. Nad wejściem do Muzeum znajdował się wtedy krzyżyk niespodziany. Z drugiej

strony być może bardzo mocno uwierzył w swoją rolę „zbawcy” góralszczyzny i w to, że to właśnie on uratuje górali w zaistniałej sytuacji (oczywiście w ścisłym sojuszu z Niemcami hitlerowskimi). Widział niemiecki terror, rozstrzeliwania, wysyłanie na roboty i myślał w swojej naiwności, że zdoła ocalić Podhale i tamtejszych ludzi. Jakże naiwne było to myślenie.

Ponadto trzeba podkreślić, że podobnie jak Szatkowski, bardzo długo, bo aż do 1943 roku, Waclaw Krzeptowski wierzył w zwycięstwo militarne III Rzeszy w II wojnie światowej. Nie ma się co mu dziwić: aż do bitwy pod Stalingradem (1943) Niemcy zwyciężali na wszystkich niemalże frontach. Duży wpływ na jego postawę miała więc potęga militarna Niemiec oraz ich wielkie sukcesy, dodatkowo nagłaśniane przez sprawnie działający hitlerowski aparat propagandy. Zwłaszcza klęska armii francuskiej, jednej z najsilniejszych w Europie, latem 1940 była dla Krzeptowskiego, podobnie jak dla wielu górali oraz Polaków, wielkim szokiem. Waclaw we współpracy z Niemcami dostrzegł jedyną szansę przetrwania trudnego okresu wojny dla siebie i górali. Wierzył, że w ten sposób ocali to, co kochał najbardziej, tj. swoją rodzinę i całą góralszczyznę. Krzeptowski stał się w rękach niemieckich wizytówką *Goralenvolku*. Na ponad pięć lat związał się z tą ideą i za to przywiązanie zapłacił, jak się miało później okazać, najwyższą cenę: własnego życia.

Dr Henryk Szatkowski – między wielkością a zdradą...

Drugim twórcą i propagatorem koncepcji *Goralenvolku* był dr Henryk Szatkowski. Nazywano go Dzikim. Urodził się on 27 listopada 1900 w Krakowie. Motywy przystąpienia Szatkowskiego do kolaboracji są znacznie trudniejsze do uchwycenia niż w przypadku Krzeptowskiego. Szatkowski przybył do Zakopanego na początku lat 30. Fascynowały go Tatry i góralszczyzna. Wyrazem tego był fakt, że w 1933 w Krakowie wziął ślub z Marią z domu Stopka-Olesiak, góralką mieszkającą na Krzeptówkach. Wcześniej walczył w Legionach (był ranny w szyję), a potem ukończył wydział prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego (1923), gdzie obronił pracę o aspektach prawnych ochrony przyrody i uzyskał tytuł doktorski. Początkowo podjął pracę jako aspirant prawny w Krakowie (1925-33), a po przeprowadzce do Zakopanego pracował w wydziale komunikacji. Ponadto był kierownikiem zarządu uzdrowiska Zakopane i Naczelnikiem Miejskiego Biura Uzdrowskiego i brał czynny udział w pracach Związku Ziemi Górskich oraz Ligi Popierania Turystyki. Znany w środowisku zakopiańskich narciarzy i taterników, przyjaciel Józefa Oppenheima i Stanisława Faechera, pracował w latach 30. w Ministerstwie Komunikacji jako Naczelnik Wydziału Turystyki Ogólnej (1934-38). Jednocześnie był przyjacielem Aleksandra Bobkowskiego, prezesa

PZN, zięcia prezydenta Ignacego Mościckiego, i zapalonym działaczem narciarskim. Podczas zawodów narciarskich FIS 1929 w Zakopanem komentował dla Polskiego Radia wielki konkurs skoków narciarskich na Krokwi w dniu 10 lutego 1929 (komentarz w czterech językach). Organizował zawody i uczestniczył w rozwoju polskiego narciarstwa w latach 20. i 30. Dzięki swym wpływom i znajomościom przeforsował wraz z Bobkowskim kilka inicjatyw, które wpłynęły na dalszy rozwój turystyki w rejonie Zakopanego i Tatr Polskich, takich jak: budowa kolei linowej na Kasprowy Wierch (1936), Gubałówkę (1938), a także organizacja mistrzostw świata FIS w lutym 1939. W tym samym roku został kapitanem sportowym Polskiego Związku Narciarskiego. Z racji pełnionej funkcji wielokrotnie wyjeżdżał na zawody narciarskie do Austrii i Niemiec. Według relacji dyrektora Muzeum Tatrzańskiego Juliusza Zborowskiego wrócił do kraju zachwycony Niemcami, ich organizacją, porządkiem i dobrobytem. Otwarcie manifestował swoje germanofilskie poglądy. Już na długo przed wybuchem wojny znał Wiedera i Krzeptowskiego. Inteligentny, znający doskonale język niemiecki (oraz innych języków), zrobił dla sławy międzywojennego Zakopanego bardzo wiele. W czasie kampanii wrześniowej znalazł się poza Zakopanem, powrócił tam jesienią 1939. I zaczął wtedy namawiać Krzeptowskiego do współpracy z Niemcami.

Czy brał udział w przygotowaniach akcji *Goralenvolku* przed wybuchem II wojny światowej? Wielu sądzi, że tak. Jest to prawdopodobne. Adam Palmrich, żołnierz AK o pseudonimie „Orwid”, relacjonował, że w czasie jednej z rozmów wspominał, iż „jeszcze przed wojną na kartce przesłanej przyjaciółom [Szatkowski] podpisał się «Wasz Ostrogota», co wskazywałoby, że jeszcze przed wrześniem 1939 przygotowywał teorię o germańskim pochodzeniu górali”. Dla historyka taka kartka to niby żaden poważny dowód, ale bagatelizować też go nie można, patrząc na dalszy rozwój wydarzeń i późniejsze jego działania. Wielu z autorów piszących o *Goralenvolku* podaje, że został zwerbowany przez niemiecki wywiad (Abwehrstelle) jeszcze w latach 30. Nie ma na to żadnych dowodów w postaci dokumentów, ale przecież załatwianie takich spraw nie pozostawia nigdy żadnego śladu w dokumentach... Każdy wywiad tak właśnie działa. W każdym razie zaczął się pokazywać w Zakopanem coraz częściej w towarzystwie Wiedera i Krzeptowskiego. Jesienią 1939 dał dalsze wyrazy współpracy, gdyż był tłumaczem podczas spotkania Franka z Krzeptowskim w listopadzie w Zakopanem (jest widoczny na zdjęciu tuż obok Franka) i w grudniu tego roku, gdy przygotował dla prasy niemieckiej artykuł *Die Goralen* i inne publikacje.

Według przekazów rodzinnych został przymuszony do współpracy. Jest to możliwe i być może to strach wła-

śnie był główną przyczyną podjęcia kolaboracji. Motywów przystąpienia Szatkowskiego do współpracy było z pewnością kilka, tak jak w przypadku Wacława Krzeptowskiego. Po pierwsze, był zagorzałym germanofilem. Po zajęciu Zakopanego i zakończeniu kampanii wrześniowej miał w czasie jednej z rozmów z rodziną powiedzieć, że „Niemcy są taką siłą, której nikt nie zdoła zwyciężyć”. Według Zborowskiego na jego decyzję miał też wpływ fakt, że jego babka była pochodzenia żydowskiego (Niemcy mieli go tym faktem szantażować, podobnie jak Krzeptowskiego). Zdecydował się na współpracę, wierząc, że jest to jedyna szansa ochrony Podhala i siebie oraz rodziny, którą bardzo kochał.

Popularny „Dzidek” miał też w czasie okupacji ambicję pełnienia funkcji zastępcy niemieckiego burmistrza Zakopanego Hansa Malsfeya i dość często się z nim spotykał. Miał w czasie wojny zadenuncjować do gestapo wielu zakopiańczyków i patriotów. W jego przypadku nie wiemy prawie nic o przyczynach kolaboracji, ani o tym, co się z nim stało po zakończeniu wojny. Zniknął bowiem z Zakopanego jesienią 1944 i do dzisiaj nikt nie wie, gdzie się znalazł.

Andrzej i Stefan Krzeptowscy oraz Józef Cukier

Oprócz wyżej wymienionych do kolaboracji w samym Zakopanem przystąpili Stefan i Andrzej Krzeptowscy oraz Józef Cukier. Stefan był kuzynem Wacła-

wa Krzeptowskiego, magistrem prawa i oficerem rezerwy Wojska Polskiego. Urodził się 24 grudnia 1904 w Zakopanem, w domu przy ul. Kościeliskiej 344. Podobnie jak i inni powiązani z ideą *Goralenvolku* działacze liczył na doraźne korzyści materialne, wynikające z uczestnictwa w ruchu separatystycznym. I rzeczywiście, podczas okupacji był właścicielem sklepu spożywczego, w którym zaopatrywała się w kartki ludność polska. Finał był dla niego straszliwy – zesłanie w 1945 na Syberię i śmierć 24 sierpnia 1948 w sowieckim łagrze we wsi Baldejówka (lub Bajdejowka) w powiecie Staińsk w ZSRR, kilka tysięcy kilometrów od Zakopanego i Tatr oraz górali, których chciał uchronić przed zagładą.

Andrzej Krzeptowski, oficer rezerwy Wojska Polskiego, to przedwojenny świetny sportowiec, narciarz (olimpijczyk 1924 – Chamonix, 1928 – Sankt Moritz). Był sztandarowym polskim narciarzem na tych igrzyskach, zawodnikiem PZN i dziewięciokrotnym mistrzem Polski w skokach narciarskich, kombinacji norweskiej, biegu na 18 km, sztafetach i slalomie, znanym powszechnie z kadrów filmu *Biały ślad* (1932) w reżyserii Adama Krzeptowskiego. Urodził się 29 lipca 1903 w Zakopanem, był stryjecznym bratem Wacława. Miał już przed wojną, w sierpniu 1939, powiedzieć podczas spotkania z Sobczakiem, że Niemcy napadną na Polskę, przegramy wojnę i górale muszą współpracować, aby przetrwać. Takie deklaracje przed wybuchem woj-



Łapanka na Krupówkach w rejonie hotelu Morskie Oko, fot. ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.

ny wzbudziły zdumienie, ale szybki jej wybuch spowodował, że tą sprawą nikt się poważnie nie zajął. Andrzej Krzeptowski liczył na korzyści materialne płynące z kolaboracji. Te sprawdziły się i prowadził duży sklep przemysłowy, farb i artykułów technicznych przy ul. Kościeliskiej 20, pod firmą „Spółki Handlowej”. Był przewodniczącym zakopiańskiej delegatury Komitetu Góralskiego – najsilniejszej spośród wszystkich dziewiętnastu filii. Andrzej Krzeptowski był niezwykle inteligentny, trafiłem na materiały świadczące wyraźnie o tym, że Niemcy właśnie jego chcieli wytypować na „wodza” górali, ale ponoć zdecydowanie odmówił. Dlatego wybrali Waclawa. Andrzej zapłacił za kolaborację, podobnie zresztą jak Waclaw, najwyższą cenę. Bity i torturowany podczas przesłuchania przez funkcjonariuszy NKWD, 26 lutego 1945 zażył truciznę i zmarł w szpitalu św. Łazarza w Krakowie.

Z Niemcami związała się także pewna część działaczy przedwojennego Stronnictwa Ludowego, którzy kolaborowali, chcąc uchronić się przed aresztowaniami i niemieckim terrorem. Jednym z nich był Józef Cukier-Kozianiak, przedwojenny prezes Związku Górali. Miał przystąpić do kolaboracji na zasadzie podobnej do współpracy Związku Górali z władzami Austro-Węgier przed wybuchem I wojny światowej. Liczył, że uratuje górali od głodu, który w pierwszym okresie okupacji był powszechny, od wywózek na roboty, wynarodowienia i wysiedlenia. Urodził się 14 listopada 1889 w Zakopanem. Znał Waclawa Krzeptowskiego długo przed wybuchem wojny i – jak on – przystąpił do *Goralenvolku*. Po wojnie został osądzony i skazany na 15 lat więzienia, a zmarł 22 kwietnia 1960.

Hołd wawelski – złowrogi początek współpracy

4 listopada 1939 Krzeptowski został oficjalnie zaproszony przez wysokich dygnitarzy niemieckich: Otto Wächtera i dr Pavlu do złożenia hołdu Generalnemu Gubernatorowi Hansowi Frankowi na zamku wawelskim w Krakowie. Zgodził się. 7 listopada 1939 odbył się hołd wawelski Waclawa Krzeptowskiego, występującego w imieniu górali podhalańskich. W skład pięcioosobowej delegacji weszli: Karolina Gąsienica-Roj – stryjeczna siostra Waclawa, Maria Siuty-Szwałb, Stefan Krzeptowski, Józef Cukier i Waclaw Krzeptowski – wszyscy ubrani w piękne, odświętne stroje góralskie. Prasa niemiecka nadała temu wydarzeniu dość duży rozgłos (opublikowano artykuły z fotografiami Rosnera), a wydarzenie było swego rodzaju przypiecztowaniem sojuszu góralsko-niemieckiego. „*Krakauer Zeitung*” zamieścił zdjęcie przedstawiające delegację góralską na Wawelu, na którym zadowolony Krzeptowski ściska dłoń Franka i tak skomentował hołd wawelski: „W związku z podjęciem swego urzędu Generalny Gubernator pozdrawia na zamku w Krakowie również delegację górali, grupy narodowościowej zamieszkującej

okolice Zakopanego, która podobnie jak inne mniejszości państwa polskiego była uciskana przez władców z Warszawy”. Niedługo potem Frank odwiedził Zakopane i spotkał się z Waclawem. Ten złowrogi wizerunek uścisku rąk Franka z Waclawem Krzeptowskim zwiastował to, co najgorsze – rozszerzenie akcji *Goralenvolku* na Podhalu. Zaczęła się historia największej w skali naszego kraju kolaboracji z hitlerowcami. Jej konsekwencjami były: powstanie Komitetu Góralskiego (1942), ściśle współpracującego z Niemcami, akcja wprowadzania kenkart góralskich i próba stworzenia Legionu Góralskiego Waffen SS (1943). Około 27 tysięcy górali przyjęło kenkarty góralskie. Nie można jednak twierdzić, że wszyscy oni byli zdrajcami. Wielu brało karty, bo czuli się góralami. Inni popierali Krzeptowskiego. Wszystkie akcje Komitetu Góralskiego i jego niemieckich sojuszników zakończyły się niepowodzeniem twórców ruchu i ich niemieckich sojuszników.

Część górali wyparła się zdrajców. Więcej – podjęła z nimi walkę. Należeli do nich twórcy Konfederacji Tatrzańskiej – Augustyn Suski, Tadeusz Popek, Jadwiga Apostoł-Staniszevska i wielu innych. „Krzeptowszczyzna musi być zdławiona rękami górali” – podawał program ideowy Konfederacji. Suski i wielu żołnierzy za te hasła zapłaciło najwyższą cenę – zginęli w katowni Podhala, „Palace” lub w Auschwitz. Na trasy kurierskie ruszyli przewodnicy tatrzańscy i narciarze. Krzeptowscy, Marusarze i Kule – bohaterowie zielonej granicy. Józef Krzeptowski, pytany po latach, dlaczego tak narażał się w czasie wojny, powiedział: „Żeby nikt nie pluł mi w twarz za nazwisko...”.

Finał całej akcji był następujący. Waclaw Krzeptowski – filar ruchu i „góralski książę” – został powieszony na Krzeptówkach 20 stycznia 1945. Henryk Szatkowski i Witalis Wieder opuścili Zakopane jesienią 1944. Wszelki ślad po Szatkowskim zginął, a Wieder trafił do Bawarii. Andrzej Krzeptowski zmarł w 1945 w szpitalu św. Łazarza w Krakowie, Stefan Krzeptowski skonał na zesłaniu na Syberii, ponoć na rękach legendarnego kuriera tatrzańskiego ZWZ-AK, Józefa Krzeptowskiego. Wielu działaczy Komitetu Góralskiego zginęło z rąk żołnierzy podziemia. Proces góralski z 1946 pokazał, że poza dość wąską grupą zdrajców, Podhalanie w większości dobrze zdali egzamin z polskośći podczas sześciu okupacyjnych lat. Taki był też wyrok sądu specjalnego. Mimo to temat *Goralenvolku* jest dla społeczności Podhala wciąż niezwykle trudny. To historia, która do dzisiaj budzi emocje i boli. Jest jak piętno. Można je zasłonić, ale ono jest...

Przypisy

- 1 Leszek Kołakowski, *Mini wykłady o maxi sprawach*, Kraków 2009, s. 67-69.
- 2 Tamże, s. 70-71.

MAŁGORZATA MAJ,
STANISŁAWA
TREBUNIA-STASZEL

Nazistowskie badania antropologiczne i ludoznawcze na Podhalu

Dokument i pamięć

Pod koniec II wojny światowej armia amerykańska przejęła w Bawarii ewakuowane z Krakowa archiwum niemieckiej placówki Institut für Deutsche Ostarbeit (Instytut Niemieckiej Pracy na Wschodzie) zwany potocznie Ostinstytutem. Przesłane do USA dokumenty złożono w Departamencie Wojny, który następnie przekazał większość z nich do National Anthropological Archives przy Smithsonian Institution w Waszyngtonie. Leżały tam w zapomnieniu do 1997 roku, kiedy to prof. Gretchen E. Schafft, prowadząc kwerendę w związku z przygotowaniem publikacji na temat antropologii w Trzeciej Rzeszy odnalazła te nieznane wcześniej archiwalia. Jak wspomina, złożone były w kilku skrzyniach, poukładane w niewielkich pudełkach i paczkach owiniętych w szary papier, a ich „archaiczny” wygląd wskazywał, że leżały nietknięte przez ponad pół wieku (Schafft 2006, s. 78-81). Okazało się, że w przeważającej części jest to materiał z badań prowadzonych na terenie Generalnego Gubernatorstwa przez jedną z sekcji IDO, a to Sektion Rassen- und Völkertumsforschung (Sekcję Rasowo-Ludoznawczą), m.in. kwestionariusze i ankiety zawierające dane z badań antropologicznych i medycznych, koperty z próbkami włosów, karty z odciskami palców i dłoni, ale też obszernie ankiety socjologiczne oraz kilka tysięcy fotografii i zdjęć. Wiadomość o intrygującym odkryciu dokonany przez G.E. Schafft trafiła do przedstawicieli polskiej dyplomacji i w 2008 roku w wyniku kilkuletnich starań ponad 70 tysięcy stron dokumentów i fotografii zostało przekazane Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego (Stopka 2008, s. 40-41).

Instytut für Deutsche Ostarbeit został utworzony w Krakowie przez Generalnego Gubernatora Hansa Franka już kilka miesięcy po zajęciu Polski przez wojska niemieckie. Instytucja ta zainaugurowała swoją działalność w pięćdziesiątą pierwszą rocznicę urodzin Adolfa Hitlera, 20 czerwca 1940 roku, w budynkach zamkniętego przez władze okupacyjne Uniwersytetu

Jagiellońskiego. W Warszawie i we Lwowie utworzono jej filialne placówki. Kilka miesięcy wcześniej, realizując plan eliminacji elity intelektualnej narodu polskiego, naziści aresztowali i wywieźli do obozu Sachsenhausen profesorów krakowskiej uczelni. Instytut pomyślany był jako załączek przyszłego niemieckiego uniwersytetu, podobnego do tworzonego w Poznaniu (Reichsuniversität Posen). Powołując go, podkreślano wprawdzie, że jest to instytucja naukowo-badawcza, niemniej, jak przystało na placówkę nazistowską, stał on na pierwszym miejscu wykonanie zadań politycznych i pełnił funkcje propagandowe (Stopka 2008, s. 41). Zwierzchnictwo nad Institut für Deutsche Ostarbeit objął Gubernator Hans Frank. W Instytucie, podzielonym na 11 sekcji, oprócz personelu niemieckiego zatrudniano antropologów rekrutujących się z ośrodka wiedeńskiego (Schafft 2006, s. 86-90; Stopka 2008, s. 41; Rybicka 2002, s. 11-28). Z zachowanych dokumentów wynika, że największa aktywność badawcza IDO przypada na lata 1941-43. Wobec niepowodzeń wojsk niemieckich na froncie wschodnim w połowie 1944 roku podjęto decyzję o ewakuacji placówki na tereny Rzeszy.¹

Przedmiotem naszego zainteresowania była działalność Sektion Rassen- und Völkertumsforschung IDO na Podhalu. Zarówno struktura organizacyjna, jak i skład osobowy tej sekcji zmieniały się w różnych okresach (Rybicka 2002, s. 32-33, 50-52; Schafft 2006, s. 91-103). W ramach SRV istniały początkowo trzy referaty: referat ds. badań żydowskich, referat antropologiczny i referat etnologiczny. Referatem ds. badań żydowskich kierował dr Jozef Sommerfeld. Kierownictwo referatu antropologicznego, utworzonego w październiku 1940 roku, objął dr Heinrich Gottong, a powołany w kwietniu 1941 referat etnologiczny powierzono etnografowi dr Antonowi Plüglowi, absolwentowi Uniwersytetu Wiedeńskiego. Kiedy w maju 1942 roku zarówno Gottong, jak i Plügel zostali powołani do Wehrmachtu, referat antropologiczny i etnologiczny połączono i funkcje kierownicze przez kilka miesięcy sprawowała antropolog dr Elfriede Fliethmann z Wiednia, a po niej do końca wojny dr Erhard Riemann z Hochschule für Lehrerbildung w Elblągu. Oprócz A. Plügla etnologiem z wykształcenia była również prowadząca badania na Podhalu dr Ingeborg Sydow. Na stanowiskach pomocniczych w SRV zatrudniano stosunkowo liczną grupę polskich naukowców, tłumaczy, fotografów i pracowników technicznych, m.in. do marca 1943 roku rysownikiem był tu Tadeusz Kantor, który wykonywał mapy i rysunki etnograficznych detali dla I. Sydow w trakcie jej badań w Szaflarach (Bałuk-Ulewiczowa 2004, s. 85). Szczegółowe dane dotyczące obsady personalnej zawierają zarówno pochodzące z różnych okresów sprawozdania niemieckie, jak i polskie raporty sporządzone dla władz podziemnych, w tym obszernie *Spra-*

wozдание nr 1 z prac i działalności sekcji antropologiczno-etnograficznej Instytutu wschodniego./Sektion Rassen-u. Volkstumsforschung/, obejmujące okres I I 1942 – 31 XII 1943, które w całości przytacza w swej książce T. Bałuk-Ulewiczowa (2004, s. 77-94).

W badania rasowe w różnych miejscowościach Generalnego Gubernatorstwa zaangażowani byli przede wszystkim antropolodzy z Uniwersytetu w Wiedniu. Kierowali pomiarami lub po części sami je wykonywali: dr Dora Kalich, dr Elfriede Fliethmann, i przeszkolony w tym względzie dr Anton Plügel. Warto o tym wspomnieć, gdyż to w Instytucie Antropologii Uniwersytetu Wiedeńskiego w 1932 roku J. Weninger zainicjował badania rasowe koncentrujące się nie tylko na parametrach antropologicznych, ale także uwzględniające, jako istotny czynnik, historię i kulturę lokalnej społeczności. Badania takie przeprowadzono po raz pierwszy zimą 1933-34 w wiosce Marienfeld (Teremia-Mare) leżącej w regionie Banat w Rumunii, a zamieszkaną przez potomków niemieckich imigrantów (Teschler 2007, s. 59). „Marienfeld Projekt” zakładał, iż uda się rzucić nowe światło na antropologię rasową, biologię genetyczną i ontogenezę. Zdaniem M. Teschler związek pomiędzy wspomnianym projektem a ideologią nazistowską nie był wówczas oczywisty, jako że ledwie zainicjowano tego typu badania. Ujawnić się to miało wyraźnie dopiero w późniejszych przedsięwzięciach badawczych, w których brali udział członkowie grupy zajmującej się biologią genetyczną (Teschler 2007, s. 74-76). Te same założenia przyjęto, przystępując do badań rasowych na terenie okupowanej Polski. Analizując pozyskaną z Waszyngtonu dokumentację, bez wątplenia można stwierdzić, że badania prowadzone przez wiedeńskich antropologów w ramach SRV były już całkowicie podporządkowane nazistowskim planom dotyczącym ludności okupowanych terenów Polski. Jest to wyraźnie i wprost formułowane w planach i raportach z działalności sekcji, jak i publikowanych podsumowaniach wyników badań. Praca SRV miała dostarczać dokumentację odnośnie do działań w zakresie polityki etnicznej w Generalnym Gubernatorstwie i tworzyć naukowe zaplecze dla realizowanego planu utrzymania i umocnienia niemieckości na okupowanych terenach. W publikacji, która powstała jeszcze przed rozpoczęciem systematycznych badań rasowych wybranych grup ludności, Anton Plügel pisze: „Dla nas Niemców, szermierzy idei narodowosocjalistycznej, którym powierzono w Generalnym Gubernatorstwie (GG) zadanie włączenia tego kraju i jego mieszkańców w większą i trwałą europejską strukturę, jest niesłychanie ważne, aby uzyskać pełną wiedzę o tym, w jakich warunkach przyjdzie nam pracować. Musimy dokładnie poznać siły i realia, z którymi mamy się zmierzyć, aby zapanować nad sytuacją i zgodnie z polityczną wolą naszego wodza włączyć ten kraj w ramy nowego porządku” (Plügel 1941a, s. 6).



Dokumentacja z badań antropologicznych w Szaflarach.
Maria Gut. Archiwum UJ, IDO box 70.

Pierwszym etapem działań SRV miało być przeprowadzenie badań, które pozwoliłyby na sklasyfikowanie ludności Generalnego Gubernatorstwa według ras, uwzględniając równocześnie różnice kulturowe, w celu porównania z narodem niemieckim (Fliethmann 1942b). Dlatego też obok badań antropologicznych i medycznych czy testów psychologicznych zaplanowano systematyczne etnograficzne badania terenowe, a także przewidywano gromadzenie dokumentacji dotyczącej kultury ludowej podbitych terenów, m.in. poprzez penetrację kolekcji i archiwów muzealnych. Zgodnie z tymi planami wytypowane społeczności poddawano przede wszystkim niezwykle dokładnym badaniom antropologiczno-biologicznym, a ekipy lekarzy oceniały stan zdrowia mieszkańców, zwracając szczególną uwagę na choroby dziedziczne. We współpracy z Instytutem Antropologii Psychologicznej w Marburgu na wybranych grupach przeprowadzano również testy psychologiczne. Na terenie Generalnego Gubernatorstwa objęto tą akcją kilka grup etnicznych, między innymi górali podhalańskich, Łemków, mieszkańców wsi z okolic Krakowa i Dębicy czy też ludność określaną jako niemiecka z okolic Łańcuta, Mielca i Nowego Sącza. Jako jedną z pierwszych przebadano także społeczność żydowską w getcie w Tarnowie, nie-

Alter **42** | Geschlecht **M**

 Laufende Zahl **57**

Sippe		Differenz	in %	Maass	in %	in mm	
Familienname Krzeptowski		129		Scheitelhöhe über dem Boden	100.0	1675	
Beiname				Ohreingangshöhe	92.3	1546	
Vornamen Adam		200	11.9	Schulterhöhe	80.4	1346	
Wohnort Zakopane		-14	11.1	Höhe d. ob. Brustbeinrandes	81.2	1360	
Beruf Photograph bei Frau+ Mädchenname		710	42.4	Höhe d. lk. Mittelfingerspitze	38.0	636	
Geburtsort Zakopane				Spannweite	103.0	1725	
Geburtsort Zakopane		681	40.7	Schulterbreite 100.0 42.2	21.7	363	
Geburtsort Zakopane		85		Beckenbreite 76.6 32.3	16.6	278	
Volkszugehörigkeit góralisch			48.6	Sitzhöhe 100.0	51.4	860	
Religion		37.9	62.1	Länge d. lk. Unterarms m. Hand	26.3	441	
Schulbildung Realschulmatura		Kopfumfang				560	
Heeresdienst, Dienstgrade, Auszeichnungen		Ohrhöhe des Kopfes - 4		84.7	68.6	133	
Reisen, Fremdsprachen		Grösste Kopflänge 11.58			100.0	194	
Krankheiten		Grösste Kopfbreite		100.0	80.9	157	
Allgemeines Verhalten		Kleinste Stirnbreite 69.4		59.2	47.9	93	
Geschwisterzahl m 4 w 1 ges 5		Jochbogenbreite 100.0		85.3	69.1	134	
Kinderzahl ml wt ml wt ges		Unterkieferwinkelbreite 69.4		59.2	47.9	93	
Vater		Morphol. Gesichtslänge 7.22		90.3	100.0	62.4	
Vaters Mutter		Morphol. Obergesichtslänge 50.8		56.2	35.1	68	
Mutter		Nasenlänge 100.0		44.7	27.9	24	
Matters Mutter		Nasenbreite 64.8		100.0	18.0	35	
Matters Mutter		Breite zw. d. Inn. Augenwinkeln 51.8		80.0	14.4	28	
Lippen- farbe: blabrot		Lippen- leiste 0-4		1	pigmentwert U		
Nagel- krümmung längs 0-4		Nagel- krümmung quer 0-4		0	grundton: asch, grau, silber, bronze, gelb, gold, rötlich, bläulich		
Nagel- mandelfarbe		Film		form: straff, schlicht, wellwellig, engwellig, lockig, englockig, kraus, engkraus			
Stammbaum		Stammbaum		dicke 1-3 2			
Eltern		Eltern		pigmentwert rötlich - U			
Geschwister		Geschwister		bildungsstärke 0-4 2			
Ehegatte		Ehegatte		form: ungeteilt, mittel, geteilt			
Kinder		Kinder		Arme 0-4 2			
Andere Verwandte		Andere Verwandte		Brust 0-4 2			
				pigmentwert R L 15			
				Epicanthus Mongolenalte			
				farbe bedeckt rosighell			
				farbe frei mäßige Pigmbldg.			
				dicke 1-3 1			
				Durchscheinen Blutg. 0-4 2			
				pigmentfleckenbildung 0-4 0			
				farbe d. Augenweichteile gleich			



Ankieta antropologiczna Adama Krzeptowskiego. Archiwum UJ, IDO box 3.



Dokumentacja z badań antropologicznych w Szaflarach.
Babcia Marii Gut. Archiwum UJ, IDO box 70.

długo przed jej całkowitą eksterminacją (Schafft 2006, s. 98-103). Poddawano badaniom rasowym także Polaków i Ukraińców kierowanych do pracy w Rzeszy oraz robotników Baudienstu (Riemann 1942, 1943; Makuła 2009).

W referacie etnologicznym SRV planowano z kolei przeprowadzenie wielkiej inwentaryzacji kultury ludowej na obszarze Generalnego Gubernatorstwa, szczególną wagę przykładając do zbadania osad, które określano jako niemieckie. W 1943 roku miały zacząć się systematyczne badania terenowe, częściowo oparte na zasadach przyjętych przy opracowywaniu *Atlas der Deutschen Volkskunde*. Jednak redukcja personelu SRV spowodowała fiasko tego przedsięwzięcia (Plügel 1941b; Riemann 1943). Tylko w wybranych regionach, i to na nieporównanie mniejszą skalę, niż zakładano wcześniej, zgromadzono dokumentację o charakterze etnograficznym. Najbogatszy zbiór tego typu materiałów dotyczy Podhala.

Archiwalia waszyngtońskie dopełniły dokumentację, która po zakończeniu II wojny została włączona w zasoby Archiwum UJ. Tworzyły ją głównie materiały pozostawione w budynkach uniwersyteckich, gdzie mieściła się siedziba IDO, lub odzyskane w ramach ak-

cji rewindykacyjnej prowadzonej przez Karola Estreichera (1968, s. 259). W trakcie poszukiwań podjętych przez autorki artykułu udało się w kilku instytucjach odnaleźć kolejne nieznanne wcześniej materiały, głównie gromadzone właśnie przez SRV. Jest to m.in.: ponad 1250 fotografii oraz szklanych klisz i diapozytywów znajdujących się w Archiwum Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ oraz ponad 500 kart inwentarzowych z załączoną fotografią i kilkakaset stron etnograficznych opracowań w Archiwum Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Zdecydowana większość fotografii wykonanych przez pracowników IDO lub pozyskanych przez nich z archiwów i muzeów na terenie Rzeszy lub Generalnego Gubernatorstwa dokumentuje kulturę ludową różnych grup etnograficznych w Karpatach, zakładano bowiem, że tutaj najlepiej zachowały się archaiczne zjawiska kulturowe. Ten okazały zasób wcześniej nieznanych źródeł niewątpliwie pozwoli poszerzyć, a być może także zweryfikować dotychczasową wiedzę na temat IDO, szczególnie jeśli chodzi o charakter i zakres badań antropologicznych i ludoznawczych.

W zbiorach przekazanych Archiwum UJ przez National Anthropological Archives ponad 22 tysiące stron dokumentów pisanych i fotografii dotyczy mieszkańców Podhala. W większym stopniu niż w przypadku innych grup, badaniami objęto tu dzieci i młodzież, istniała więc nadzieja, że żyją jeszcze świadkowie wydarzeń z okresu II wojny i będzie można poznać, jak w ich pamięci zapisała się akcja nazistowskich antropologów i etnologów, a także zidentyfikować osoby i sytuacje uwiecznione na setkach nieopisanych fotografii. Ponadto w przypadku wsi Szaflary, jak można sądzić po zachowanym materiale oraz publikacjach zamieszczanych w periodykach IDO, udało się zrealizować całość badań, jakim zamierzano poddać każdą społeczność wytypowaną na terenie Generalnego Gubernatorstwa (Sydow 1942a, 1942b, 1943; Plügel 1941, 1942a, 1942b). W projekcie realizowanym przez autorki artykułu skupiono się na regionie Podhala także dlatego, że w nazistowskich planach i wizjach dotyczących ludności Generalnego Gubernatorstwa górale podhalańscy zajmowali szczególne miejsce. Wedle okupanta mieli oni stanowić odrębną grupę narodową, choć warto przytoczyć także deklarację Hansa Franka z kwietnia 1940 roku, w której znalazło się m. in. takie stwierdzenie: „Lud górali ma właściwie charakter raczej dekoracyjny. Lud ten odczuwa jednak potrzebę uważania go za szczerp odrębny i temu życzeniu będzie się czyniło zadość, o ile tylko będzie to możliwe” (Piotrowski 1957, s. 141). Z kolei Heinrich Himler w marcu 1942 roku, omawiając z Hansem Frankiem sprawę przesiedleń ludności na okupowanych terenach, mówił już stanowczo o planach zniemczenia górali, Łemków i Hucułów, „ponieważ ich pier-

wotne germańskie lub co najmniej mieszane pochodzenie jest niewątpliwe” i zalecał w szkołach, oddzielnych okręgów, ustalenie liczby dzieci o jasnych włosach i niebieskich oczach (Piotrowski 1957, s. 84). Należy podkreślić, że wbrew pojawiającym się często opiniom, ani w zachowanej dokumentacji IDO, ani w zebranych relacjach nie natrafiono na żadną wiarygodną informację, która wskazywałaby, iż badania antropologiczne i ludoznawcze na Podhalu miały bezpośredni związek z działalnością prowadzoną w ramach ruchu Goralenvolk.²

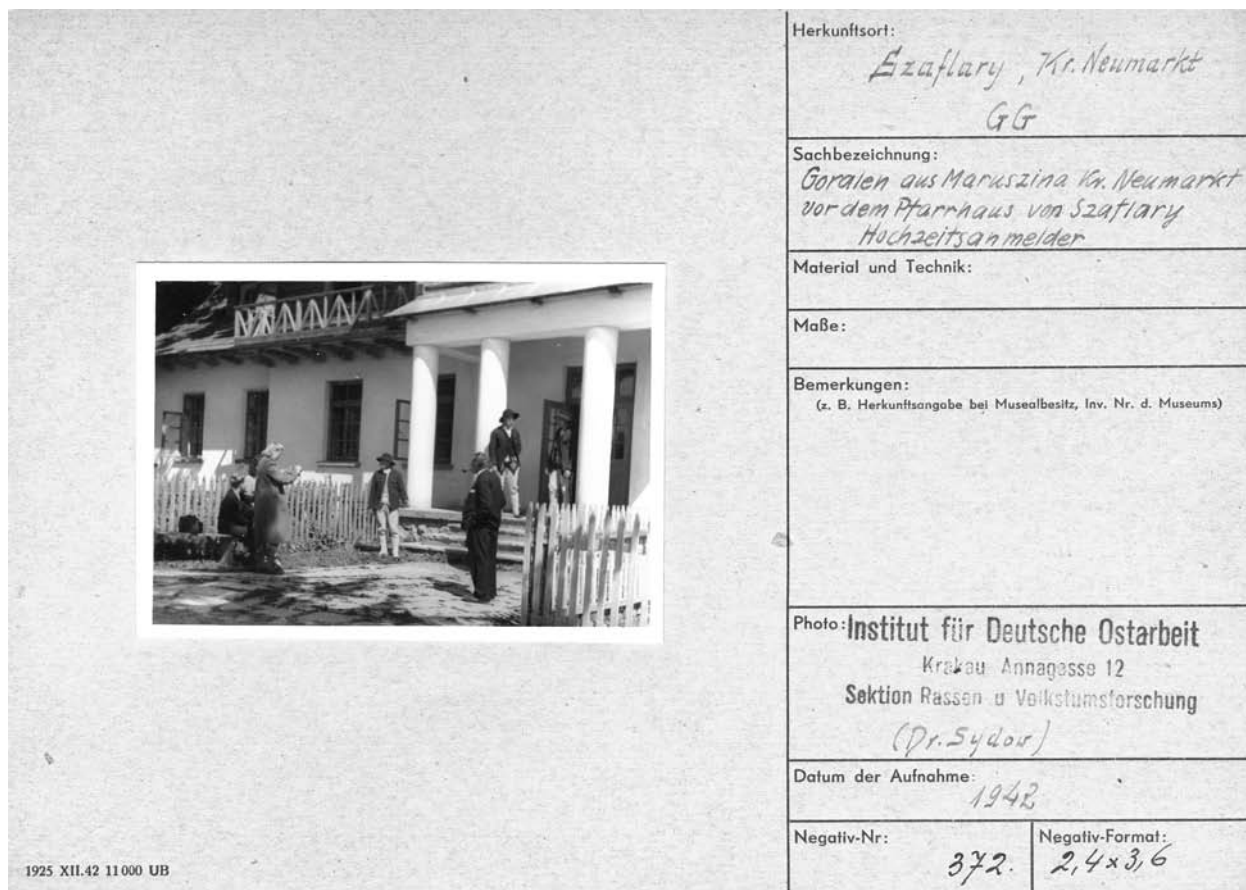
Penetracja Podhala przez niemieckich antropologów i etnografów rozpoczęła się już w 1940 roku. Przeprowadzono wówczas pilotażowe pomiary antropologiczne wybranych grup dorosłych i dzieci. Zachowały się ankiety z podstawowymi danymi antropometrycznymi dla 157 osób, całych rodzin bądź dzieci w określonym wieku z miejscowości: Bukowina Tatrzańska, Kościelisko, Murzasichle, Nowe Bystre, Poronin i Zakopane.

Ankiety taką sporządzono m.in. dla reżysera i fotografa Adama Krzeptowskiego oraz członków rodziny Juliana Krzeptowskiego – brata Wacława. Interesowano się również uczniami i nauczycielami Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego (noszącej wówczas nazwę Berufsfachschule für Góralische Volkskunst), tworząc obszerną kartotekę obejmującą roczniki 1929-1940. Wybranej grupie wykonano zestawy fotografii według standardu przyjętego dla ankiet antropologicznych. Obiektem zainteresowania stały się także zasoby Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Wśród archiwaliów przekazanych przez SRV znajdują się fotografie ponad 1500 eksponatów z zakresu kultury ludowej Podhala i całych Karpat oraz ponad 500 reprodukcji wykonanych przez niemiecką ekipę. Rozpoczęto w ten sposób tworzenie archiwum materiałów ludoznawczych, które miało być zapleczem źródłowym niezbędnym dla planowanych opracowań. Pierwszy dokument dotyczący Muzeum Tatrzańskiego pochodzi już z maja 1940 roku, a jest to list wysłany przez dr A. Plügla, pełniącego wówczas funkcję referenta ds. muzeów w Abteilung Kultur und Unterricht beim Chef des Distrikts Krakau. Gruppe Kunst, Museen und Sammlungen (Wydział Kultury i Nauczania przy Szefie Dystryktu Krakowskiego. Grupa Sztuka, Muzea, Zbiory) do swojego przełożonego, z załączonym szczegółowym planem reorganizacji ekspozycji muzealnej. Znalazła się tam również adnotacja dotycząca obowiązku przedłożenia przez Dyrektora Muzeum Juliusza Zborowskiego i jego żonę „dowodu aryjskości” (Archiwum UJ IDO box 1/04/02). J. Zborowski tylko w jednej publikacji odnoszącej się do czasu II wojny zamieścił krótką wzmiankę na temat zainteresowania etnologów z IDO kierowaną przez niego placówką: „Nie za gości lecz za intruzów musimy uznać niemieckich lokatorów z czasów wojny bez

względu na to, jaki był ich stosunek do polskiej nauki i do naszego Muzeum. W sumie dwie osoby zajmujące się ludoznawstwem i towarzyszące im dwie osoby oraz kilkanaście dni. Tych lokatorów «Grand» nie zapraszał” (Zborowski 1972, s. 273). Dotyczyło to jednak, jak się wydaje, tylko pobytu w muzealnych pokojach gościnnych. Natomiast w świetle pozyskanych dokumentów okazuje się, że zakres tych wymuszonych kontaktów był znacznie szerszy. M.in. w czerwcu 1942 roku Juliusz Zborowski został przez referenta ds. muzeów w dystrykcie krakowskim dr K. Novotnego oddelegowany „do przeprowadzenia w okręgu nowotarskim badań ludoznawczych” wraz z pracownikami IDO (Archiwum UJ „Stare IDO” box 70). Zachowało się też m.in. wiele listów kierowanych w 1941 roku przez A. Plügla do Juliusza Zborowskiego, które pokazują skalę zainteresowania SRV kulturą ludową Podhala, jak i plany związane z samą ekspozycją muzealną. Są to prośby o konsultacje bądź o dostarczenie materiałów lub danych bibliograficznych w związku z przygotowywanymi w SRV publikacjami o góralach podhalańskich (Archiwum UJ „Stare IDO”, box 70; Archiwum Muzeum Tatrzańskiego, teczka: 62/A/II; Archiwum Zakładowe Muzeum Tatrzańskiego, teczka AR/Zb/114).



Prawdopodobnie A. Plügel i mieszkaniec Zakopanego ustawiony do fotografii podczas badań antropologicznych w Zakopanem, 1940 r. Archiwum UJ, IDO box 90.



Karta z archiwum fotograficznego Sektion Rassen- und Volkskulturforschung IDO. Archiwum IEiAK UJ N473.

Systematyczne badania na Podhalu rozpoczęto dopiero w lipcu 1942 roku, koncentrując się na wsi Szaflary. Wybrano tę miejscowość także ze względu na historycznie poświadczoną średniowieczną kolonizację niemiecką. O skali przedsięwzięcia świadczy fakt, że szczegółowym pomiarom antropologicznym i medycznym obdukcjom poddano tu 1003 osoby, czyli niemal całą społeczność, od niespełna dwuletnich dzieci po blisko dziewięćdziesięcioletnich starców. W kolejnej miejscowości – Witowie – ograniczono się już tylko do osób dorosłych w przedziale od 20. do 50. roku życia. W Szaflarach wszystkim osobom pobrano odciski palców, jest też kilkaset kart z odciskami dłoni i podobna ilość kopert z kosmykami włosów. Dla ponad 630 osób zachowały się zestawy fotografii uzupełniające ankiety „rasowe”. Ponadto w obszernych „ankietach socjologicznych” wypełnianych przez pracowników IDO, w trakcie rozmów przeprowadzanych z głową rodziny, sporządzono szczegółową charakterystykę 238 gospodarstw. Zebrano dokładne dane dotyczące wszystkich członków rodziny (m.in. ich wykształcenie, zawód, sprawowane funkcje, przynależność do stowarzyszeń, wyjazdy poza wieś), a także informacje o posiadanym gospodarstwie (m.in. sposób nabycia gospodarstwa, ilość ziemi uprawnej, rodzaje upraw, narzędzia rolnicze, podstawowe produkty żywnościowe). Odnotowywano miejsce i czas służby wojskowej odbytej przez

mężczyzn, wyjazdy poza wieś i wiele innych danych. Zgodnie z założeniami starano się przeanalizować zamkniętą grupę społeczną w sposób całościowy (Fliethmann 1942a, s. 272). Brano więc pod uwagę zarówno dane antropologiczne, stan zdrowia, przyrost naturalny, opracowywano genealogie rodzinne, jak i uwzględniano stan gospodarki i warunki bytowe. Ponadto sięgano do historii miejscowości, wykorzystując zarówno podstawowe polskie opracowania, jak i źródła archiwalne. Dokumentowano także kulturę ludową, pozostawiając niezwykle cenny zbiór fotografii. O skali działań podejmowanych przez SRV może świadczyć informacja zawarta w raporcie o działalności referatu etnologicznego A. Plügla z lipca 1941 roku, gdzie jako jedno z najważniejszych wymieniane jest zadanie stworzenia bazy fotograficznej z zakresu rasoznawstwa i ludoznawstwa. Wspomina się tam o wykonaniu, już wtedy, ponad 5000 fotografii na Podhalu (Plügel 1941b, s. 6). Dla Szaflar poza blisko 2500 zdjęciami, które uzupełniają pomiary antropologiczne, zachowało się też kilkaset innych, na których utrwalono życie codzienne mieszkańców, strój, domostwa, zabudowania gospodarcze, sprzęty domowe i narzędzia oraz przedmioty codziennego użytku. Portretowano także pojedyncze osoby i całe rodziny. Zarówno cel, jaki przyświecał tworzeniu przez badaczy SRV fotograficznego archiwum, jak i samym badaniom, był jedno-

znaczny – wspominaliśmy już o tym wcześniej. Niemniej, oceniając wartość poznawczą zgromadzonych materiałów, można stwierdzić, że otrzymaliśmy unikatową dokumentację życia tej społeczności w okresie II wojny.

Głównym zadaniem projektu realizowanego przez autorki tekstu jest poszerzenie, a po części zweryfikowanie dotychczasowej wiedzy na temat działalności SRV na Podhalu w latach 1941-42 w oparciu o bogaty zbiór wcześniej nieznanych dokumentów. Jednocześnie, odwołując się do relacji żyjących jeszcze osób poddawanych badaniom antropologicznym i medycznym (wówczas dzieci w wieku szkolnym), staramy się pokazać, jak akcja nazistowskich antropologów zapisała się w ich pamięci.³ Okazało się, że przedstawiając naszym rozmówcom dokumentację, która ich dotyczy – m.in. ankiety ze szczegółowym opisem ich rodzinnego gospodarstwa, odciski dłoni, a przede wszystkim fotografie – przywołujemy zdarzenia, które nadal wzbudzają wiele emocji. Odnosząc się do tego konkretnego epizodu z lat okupacji, niemalże wszyscy w swych opowieściach powracali także do wielu innych, najczęściej bardzo dramatycznych wydarzeń z okresu II wojny.

Jeśli chodzi o relacje dotyczące przebiegu badań antropologicznych, warto odnotować, że w pamięci naszych rozmówców zapisało się bardzo wiele szczegółów, takich jak: sposób ustawiania do fotografii, konieczność rozbierania się do naga, charakterystyczny zapach w pomieszczeniu czy obdarowywanie przez Niemca cukierkami dzieci, których numer porządko-

wy zawierał „0”. Jednocześnie większość rozmówców zapamiętała strach towarzyszący badaniom, które kojarzono z typowaniem dzieci do zgermanizowania, a w przypadku kobiet i młodych dziewcząt – lęk i wstyd z powodu konieczności rozbierania się przed obcymi mężczyznami.

„Jak się przychodziło, to w pierwszym pomieszczeniu siedział hitlerowiec w mundurze, a na to miał zarzucony biały płaszcz. Obok niego stał cywil też w białym kitlu. To on pytał i tłumaczył temu hitlerowcowi. Mama powiedziała nazwisko, imię i coś tam jeszcze. I potem brali odciski palców od mamy i ode mnie też. Potem przechodziło się do drugiego pomieszczenia. Wtedy przeżyłam taki strach. Bo to był ten czas, że miałam iść do komunii. Przed nami wchodziła rodzina, gdzie było trzech chłopców i oni wszyscy wyszli ogoleni, głowy były gołe. I moja reakcja była taka: ja mam iść do komunii, a mnie też kucyki obetną. Najpierw mnie kazali się rozebrać i zostałam tylko w majtkach. Płakałam, chwyciłam się mamy, nie chciałam się jej puścić. Bałam się, że ogolą mi głowę i jak ja pójdę to komunii. W pomieszczeniu stał parawan. Mama i babcia musiały się rozebrać i za parawanem je badano. Mnie mierzono obwód głowy, rozstaw oczu, dokładne oględziny całego ciała, ręce, klatka piersiowa, nawet stopy od spodu. Pamiętam, że po rozebraniu sfotografowano mnie. Zdjęcia robił ten w białym kitlu, który tłumaczył. Nie pamiętam, czy mnie o coś pytali, z tego przerażenia tego nie pamiętam. Byłam przerażona” (S.Ch., ur. 1933, Zakopane).



Grupa górali z Maruszyny przed plebanią w Szaflarach. Fot. I. Sydow, Archiwum UJ, IDO box 70.

„Baliśmy się. Ludzie się podporządkowywali, bo grożono karą śmierci. Dawali nam zastrzyki. Nasi ludzie mówili, że nas trują. Niektórzy ludzie uciekali przed badaniami. Mówili, że ten, co zastrzyk dostał, to będzie umierał. Ludzie się bali. Nie wiedzieli dokładnie, po co te badania są robione. Mówiono, że Niemcy wybierają ludzi do swojej rasy aryjskiej” (S.L., ur. 1920, Witów).

„Jak my chodzili do szkoły w Kościeliskak, to pore razy przychodzili Niemcy i chodzili po klasie i patrzyli po nos syćkik, jak my wygądomy, a nowięcej interesowali ik ci, co mieli jasne włosy i niebieskie oczy. To my juz wtedy wiedzieli jako dzieci, ze Niemcy planujom w przysłości, ze bedom te dzieci o cechak nordyckik niby odbierać i niemieckim rodzinom przydziałać. [...] Niemców przecie to my sie telo boli, Jezus Mario. Jo juz potem w nocy nie społ, co bedzie jak przydom i weznom mnie. A to, a tamto. Juz zek planowol ze uciekne w las i bede w lesie siedziol i bede sie krył” (J.P., ur. 1928, Zakopane).

„Jak chodziłam do szkoły podstawowej w Nowym Targu, to chodzili jacyś ludzie i szukali. Patrzyli w oczy, kto ma niebieskie oczy. Była taka Zosia Michalikówna, która miała blond włosy i niebieskie oczy. Ja byłam szczęśliwa, że nie mam niebieskich oczu” (M.M., ur. 1929, Nowy Targ).

„Ludzie śli. Posły tyz ciotki Bartaski, bardzo pobożne, i potem strasznie płakały. Bo tam takie badanie robili babom. Wsędy kukali – zagłądali. Trza sie było rozbierać.

I one bardzo to przeżyły. Posły na badanie, posłuchały, a potem płakały. Bo ik sponiewierali. Downiej ludzie inacej na to patrzyli. Dziś to ludziom jest obojętne. Bo na kozdym miejscu w telewizji syćko pokazujom. Downiej to było okropne. [...] Trza sie było ozebrać. To znacy, chłopcy musieli ściągać portki, a my podnosić spodnice. Wsędy kukali, zazierali. To był dło nos wstyd. Bo fto ta sie wtej ozbierol sie. Teroz to inacej. Wsędy nagość pokazujom” (M.W., ur. 1924, Szaflary).

„Dobrze pamiętam te badania. Trwały chyba cały miesiąc w 1942 roku. Było kilka stanowisk. Przechodziło się od jednego do drugiego stanowiska. Była ekipa kilku lekarzy, około 10 osób. Badania odbywały się na plebanii. Mierzyl nas. Pytali o choroby. Badali wszystko. Oczy, gardło, łącznie z owłosieniem. Zostawialiśmy także odciski palców. [...]

To była sprawa rasowości. Zaklasyfikowali nas do rasy germańskiej. My tutaj na Podhalu mieliśmy być potomkami Germanów. Tak ludzie mówili o tych badaniach. Niektórzy się śmiali z tego wszystkiego, żartowali – że zagłądają do każdej dziurki. Inni czuli się urażeni. Mówili, że to profanacja plebanii” (J.M., ur. 1927, Nowy Targ).

Warto odnotować, że większość zebranych w terenie informacji dotyczących przebiegu badań antropologicznych i medycznych okazała się wiarygodna, bo znalazła potwierdzenie w zachowanej dokumentacji IDO.

Powrót do niemieckiej akcji badań rasowych wśród ludności Podhala niemal zawsze powodował, że



Jan Krzeptowski Jasinek z rodziną. Fotografia wykonana w trakcie badań antropologicznych w Kościelisku w 1940 r. Archiwum UJ, IDO box 64.



Mieszkańcy Szaflar. Dokumentacja z badań etnograficznych prowadzonych przez Ingeborg Sydow w 1942 r.
Archiwum UJ, IDO box 70.



Uczniowie Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Archiwum UJ, IDO box 69.

nasi rozmówcy niejako „przy okazji” wydobywali z pamięci inne wydarzenia z okresu II wojny. Szczególnym medium okazały się fotografie sporządzone przez antropologów i etnologów z IDO. Najwięcej emocji wzbudzały materiały, które bezpośrednio odnosiły się do naszych rozmówców, zwłaszcza ankiety z ich nazwiskami i danymi pomiarów antropometrycznych oraz zdjęcia z dzieciństwa. Równie silne wrażenie wywierały fotografie bliskich osób, członków rodziny, szczególnie tych, którzy zginęli podczas okupacji, czasem niedługo po tym, jak ich wizerunek trafił do kartoteki SRV. To właśnie te obrazy z przeszłości, przedstawiające znane im miejsca, sytuacje i postaci, pozwalały przenieść się naszym rozmówców w miniony czas. Decydowały o tym niejednokrotnie drobne szczegóły uchwycone w polu fotografii, jak np. zabandażowany palec u nogi, kwiatek w oknie, kolor noszonego sweterka czy choćby kokardka przy bluzce, która wywołała ożywioną reakcję mieszkanki Szaflar, dziś siedemdziesięciodziewięcioletniej kobiety: „O Jezusie Maryjo... skąd zek sie tu wziena? O Królu Niebieski? Skąd to mocie? Jakoz to? To jo. O dejcie spokój. O jej pamiętom tom bluzke, z takom kokardkom. Usyto była w Mieście [w Nowym Targu]” (M.W., ur. 1924, Szaflary).

Wspomniane detale uruchamiały relacje o tragicznych, choć czasem i zabawnych zdarzeniach z własnego dzieciństwa i młodości, jak również opowieści o innych osobach lub wydarzeniach z życia wsi. Reakcje

rozmówców na okazywane im zdjęcia oraz wydobywanie z pamięci minionych obrazów przywodziły na myśl rozważania Rolanda Barthes'a dotyczące fotografii. Zarysowana przez niego koncepcja *punctum* zdjęcia, jako czegoś, co samoistnie „płyń z obrazu”, przykuwa, przesywa i przenika patrzącego, okazała się niezwykle trafna w odniesieniu do obserwowanego procesu uwalniania wspomnień poprzez fotograficzny szczegół (Barthes 1996, s. 47). Można powiedzieć, że miałyśmy do czynienia z egzemplifikacją celnych spostrzeżeń na temat fotografii, sformułowanych przed laty przez francuskiego badacza. Nieistotne z pozoru „drobiazgi” kryjące się w polu fotografii „przeszywały” patrzącego, wrywając z pamięci epizody, które z kolei stawały się punktem wyjścia do bardziej rozbudowanych opowieści o losach wojennych. W przypadku naszych badań można powiedzieć, że *punctum* działa ze zwielokrotnioną siłą.

O ile Barthes w swym studium przedmiotem rozważań uczynił fotografię jako taką, przedstawiającą nieznaną mu z autopsji postacie, sytuacje i zdarzenia, o tyle nasi rozmówcy niespodziewanie stawali wobec własnych wizerunków z dzieciństwa. Nagle przed oczami starszej osoby pojawia się utrwalaony w przeszłości jej obraz, bliski i osobliwy zarazem – wszak fotografowanie na wsi w tamtych czasach nie było powszechną praktyką. Świadek patrzy na siebie – na część „własnego bycia w przeszłości”. Ta egzystencjalna więź pomiędzy patrzącym podmiotem a jego wizerunkiem sprzed lat

tworzy wyjątkową sytuację. Emocjonalna identyfikacja, owo utożsamienie z wizerunkiem z przeszłości potęguje siłę jego oddziaływania: „O jej, to jo? Ej Boże nigdy byk nie pomyślała, że sie uwidze jako dziecko” (W.N.-K., ur. 1932, Kościelisko).

Dokumenty, a szczególnie fotografie odnoszące się do znanych naszym rozmówcom osób sprawiały, że „świadkowie” ponownie przeżywali minione wydarzenia. Pojawiały się łzy, długie chwile milczenia, nie tylko związane z relacjonowaniem dramatycznych sytuacji czy traumatycznych przeżyć, ale często wynikające także z obawy i lęku przed ujawnieniem etycznie dwuznacznych postaw i zachowań. Tak było choćby w przypadku osób współpracujących z okupantem, kiedy jedna z naszych rozmówczyń, ze łzami w oczach, długo sama przełamywała swoje wątpliwości co do wyjawienia nazwiska sąsiada kolaboranta. „Nie wiem, czy ja powinnam to mówić, przecież nie można, przepraszam... O Jezu, może grzeszę, no właśnie kolaborantem był [tu padło nazwisko]” (S.Ch., ur. 1933, Zakopane). Równie trudne było ujawnienie przez tę osobę okoliczności przyjęcia przez matkę tzw. góralskiej kenkarty, czyli karty identyfikacyjnej oznaczonej literą „G”, wydawanej przez władze okupacyjne jako znak przystąpienia do *Goralenvolku*. Z płaczem wyjaśniała: „Babcię, mamę zmuszano do tego, co nie chciała robić. Żerowali na tym. I trzy takie zdarzenia powiem. Za każdym razem pytano się mamy, czy chce, żeby ojciec wrócił z Niemiec. Pierwsze to było o kenkarty. Ten *Goralenvolk*. Wtedy był smutek. Mama płakała. To było raz. Drugi raz, to było, babcia, mama musiała pójść wic wianki na bramę witającą Franka. No i trzeci raz, to właśnie, że trzeba iść na badania, czy jesteśmy góralsami. To takie właśnie, trzy zdarzenia właśnie zapamiętałam. Dlatego, tak jak powiedziałam, było smutno w domu, mama, babcia płakała. To po prostu były mama, babcia i ja, i żadnego że tak powiem mężczyzny nie było, opieki. [...] Mój tata w czasie wojny skierowany został do pracy w kamieniołomie w Austrii. Tam słuchał radia i jeden z pracowników złożył na niego donos. Tata trafił do więzienia. W domu zostałyśmy same z mamą i babcią. Było nam bardzo ciężko. Martwiłyśmy się o tatę. Przychodziła czasami do nas synowa Krzeptowskiej i namawiała do przyjęcia kenkarty. Mama początkowo odmawiała. Ale kiedy ta zaczęła nas dręczyć pytaniami, czy chcemy, żeby tata wrócił i czy chcemy doczekać końca wojny, mama w obawie o tatę i o mnie zgodziła się przyjąć kenkartę. Tak... tak. Ona powiedziała: musicie wziąć, jak chcecie, żeby ojciec wrócił. To było, to co ja powiedziałam, mama może nie chciała tego, żeby tę kenkartę brać, ale to był przymus” (S.Ch., ur. 1933, Zakopane).

Prawie zawsze impuls płynący z fotografii okazywał się silniejszy niż obawa. Fotografia prowokowała, by wydobyć to, co intencjonalnie lub nieświadomie zostało odrzucone i zatrzaśnięte w pamięci (Ankersmit

2003, s. 25-41). Dla niektórych rozmówców obrazy sprzed lat jawiły się jako natrętny dowód, świadectwo niechcianych sytuacji i zdarzeń. Symptomatyczna w tym kontekście okazała się historia zapisana w fotografii wykonanej w 1942 roku, którą pokazała nam mieszkanka Zakopanego-Olczy, a na której dokonano swoistej egzekucji, by usunąć ów niepokojący ślad przeszłości. Podczas spotkania w jej domu, w rodzinnym albumie wyszukała fotografię, której fragment został oderwany. Pozostała na niej postać małej dziewczynki ubranej w góralski strój, w tle rysowała się sylwetka starszej kobiety, dostrzec można było także fragment koła od roweru.

„Jest tu takie jedno zdjęcie. [...] O, ale tu jest odcięte. Tu ja jestem. To był tam hitlerowiec. Mama to odcięła, spaliła. [...] Święto jakieś musiało być i myśmy się wybrali. Ten hitlerowiec był tu... widać koło roweru. Koło roweru widać. Więc on był na rowerze i jechał z Kuźnic. A to jest... zaraz, zrobione pod Rondem, jak jest las ten... naprzeciw Parku Narodowego, jest tam taki dom. Mama tu jest obok. Może to był ten



Juliusz Zborowski przed kościołem w Szaflarach, 1942 rok. Archiwum UJ, IDO box 70.

Niemiec, grenszuc, który przychodził do papierni... I on musiał chyba mamę właśnie znać, że kazał nam przystanąć wtedy” (S.Ch., ur. 1933, Zakopane).

W trakcie naszych spotkań szczególne emocje towarzyszyły okazywaniu fotografii osób, które zginęły w czasie okupacji niemieckiej. Tak było np. w przypadku zachowanych w kartotekach SRV zdjęć członków licznej rodziny Guttów-Mostowych z Szaflar, wy-



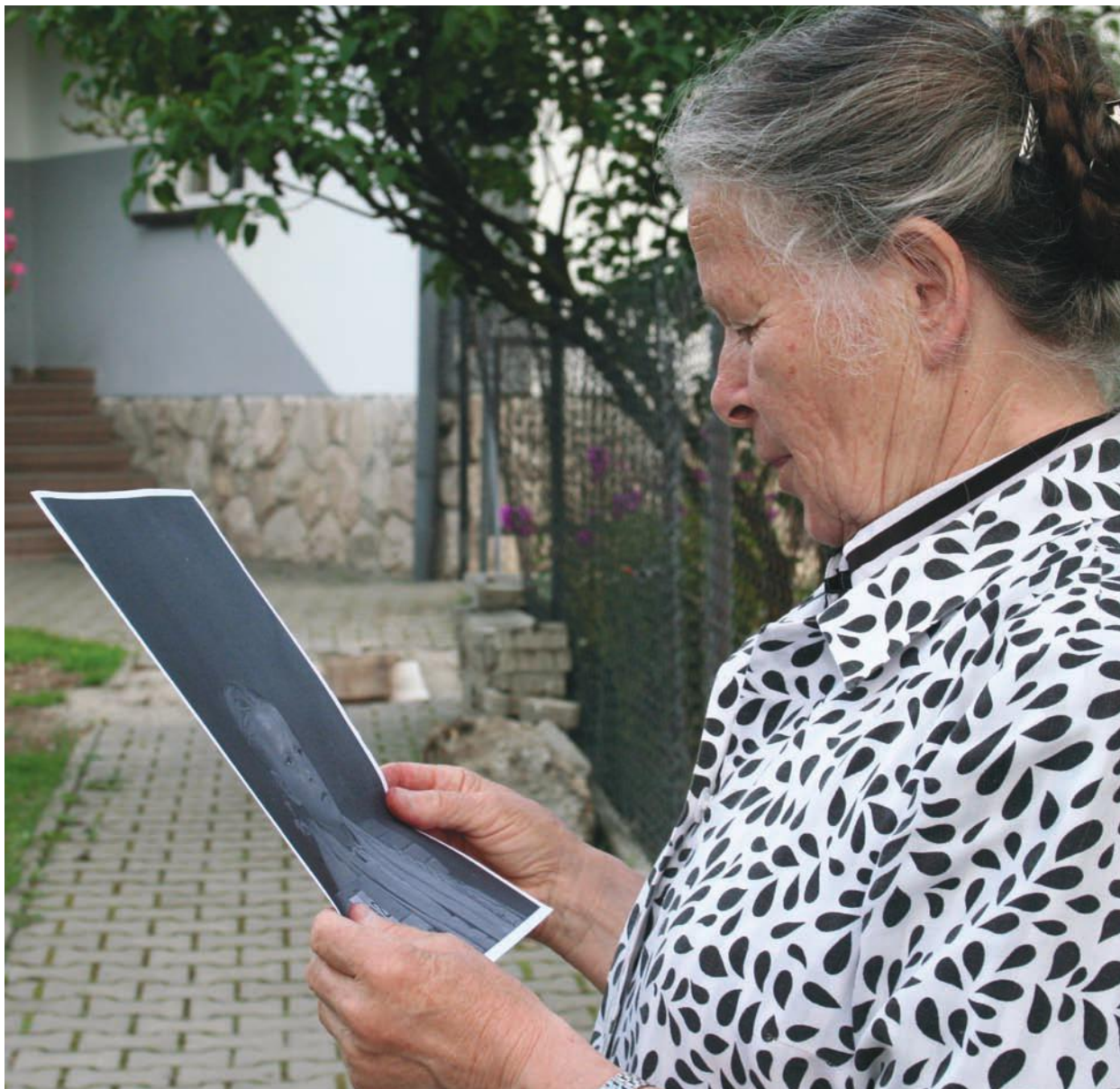
Fotografia dziewczynki z Olczy po usunięciu fragmentu z niemieckim żołnierzem.

konanych w trakcie badań antropologicznych. Znajdowały się na nich m.in. późniejsze ofiary mordu dokonanego w 1944 roku przez miejscowych konfidentów przy udziale niemieckich funkcjonariuszy. Córki zamordowanego Franciszka Gutta, przeglądając ankiety ze szczegółowymi danymi całej swojej rodziny oraz fotografie najbliższych, przeżywały na nowo rodzinną tragedię. Jednocześnie dokumenty wręcz mobilizowały je, by wydobyć z pamięci, możliwie najpełniej, przebieg dramatycznych wydarzeń, oczekując przy tym, że powierzona nam historia (po raz pierwszy publicznie wypowiedziana) zostanie utrwalona i stanie się świadectwem okrucieństwa zarówno ze strony Niemców, jak i „swoich”. Z wielkim zaangażowaniem, ale też w stanie silnego napięcia emocjonalnego, starały się odtworzyć przebieg wypadków, m.in. w istniejącym do dzisiaj domu, w którym rozegrał się dramat. Opowiada Maria, najstarsza z dziewczynek, przyprowadzona do domu dziadków przez wójta, któremu Niemcy polecili zabranie ciał ofiar: „Bedzies pamiętać!”.

„Wchodzem, otwierom drzwi, wchodzem i tatę musiałak przekroczyć. Bo tata leżoł tu, to nie dałak rady, i... Tu dalej wchodzem, babcia leży pod schodami...

Przychodzem, te drzwi otwierom... Jakem wesła, to tata był... tu leżoł. Zastrzelony, a tu krew... Tu leżoł tak, a tu krew, wszystko całe, bo to był chłop zdrowy... 38 lat miał. Młody był na schodak, różaniec na schodak, a babcia tu leży. [...] A w tym pokoju, tu była kuchnia. Tu była kuchnia. Dziadek przy piecu, takim kuchennym... siedziol. Jo myślała, ze on żyje. No ale patrze, Matko Bosko, wyrąbane miol tu, het w mózg. Głowę miał rozciętą het. Siekierą mu roztegowoł, bo powiedzieli tak, ze go ni mogli zabić, to polecioł jescce, co parę kul mu strzelili, to polecioł jescce po siekierę pod kredens. I tę siekierę wzięli i tą siekierą go dobili reszte. Taki był. A Jaś, stryk mój najmłodszy, był tu kredensem przywalony, tu leżoł. Był kredensem, pewnie się samotali, bo co robili. Pewnie musieli się samotać, bo był kredensem przywalony. No i tyz zabity. Telo, tak jak widziała. Posarpani, ubranie potargane, wszystko... No, a babcia biedno jo powiedziała mamie, ze nie bede tu siedzieć, bo syćko na oczach mom do dziś. Płakać mi... tyle tyz tamok pod schodami leżała. Pewnie chciała uciekać albo na górę po schodach, albo coś. No, nie wiemy co, nie wiemy. No jo co miała, no dwanaście lat miała, no to wiecie, ale do dziś... tyle lat..., jo dziś ni mogę..., bo mama mi ten dom tu dawała, jak wyszłam za męża, ale lat...” (M.G., ur. 1931, Szaflary).

Przytoczonych tu zostało zaledwie kilka fragmentów z bardzo wielu relacji, które udało nam się zarejestrować w czasie dwuletnich poszukiwań. Są to narracje zapisane w trakcie spotkań, kiedy nasi rozmówcy przeglądali dziesiątki dokumentów dotyczących ich



Mieszka Szaflar z fotografią wykonaną w trakcie badań antropologicznych w 1942 r. Fot. S. Trebunia-Staszek.

samych, rodzin lub sąsiadów, czy też utrwalonych na zdjęciach różnych miejsc w przestrzeni wsi. W niewielkim stopniu ingerowałyśmy w wypowiedzi, włączając się w rozmowę tylko wtedy, gdy nasz rozmówca oczekiwał reakcji z naszej strony bądź sam zadawał pytania dotyczące pokazywanych mu ankiet czy fotografii. W refleksji na temat niemieckich badań antropologicznych, jaką formułowali sami mieszkańcy Podhala, wielokrotnie pojawiała się pytanie, jak to możliwe, że przez kilkadziesiąt powojennych lat nie tylko nigdy nie rozmawiali na ten temat, ale zupełnie wyparli te wydarzenia z pamięci. Dokumenty z kolekcji SRV odegrały istotną rolę w „przywracaniu pamięci”, także w tym sensie, że lokalne społeczności, organizując prelekcje i ekspozycje dotyczących ich archiwaliów, „odkryły” niemieckie badania także jako ważny epizod historii własnej.⁴

Przypisy

- ¹ Okoliczności powołania Institut für Deutsche Ostarbeit, jego struktura, skład personalny i działalność po raz pierwszy obszernie omówione zostały przez Anetę Rybicką w opublikowanej rozprawie doktorskiej *Instytut Niemieckiej Pracy na Wschodzie. Institut für Deutsche Ostarbeit. Kraków 1940-1945*, Warszawa 2002. Polemikę z autorką podjęła Teresa Bałuk-Ulewiczowa w książce *Wyzwolić się z błędnego koła. Institut für Deutsche Ostarbeit w świetle dokumentów Armii Krajowej i materiałów zachowanych w Polsce*, Kraków 2004, m.in. bardzo krytycznie odnosząc się do sugestii A. Rybickiej, jakoby podjęcie zatrudnienia w IDO przez polskich naukowców nosiło znamiona współpracy z okupantem. Oba te opracowania powstały, zanim dostępna była w Polsce dokumentacja z National Anthropological Archives w Waszyngtonie. Odwołała się do tych źródeł dopiero Gretchen E. Schafft w pracy *Od rasizmu do ludobójstwa. Antropologia Trzeciej Rzeszy*, Kraków 2006.

- ² Sugestie takie odnaleźć można w publikacji Wojciecha Szatkowskiego, który stwierdza m.in. że Anton Plügel był czynnie zaangażowany w akcję *Goralenvolk*. Zob. Henryk Szatkowski, *Goralenvolk. Historia zdrady*, Zakopane 2012, s. 98-99. Akcja *Goralenvolk*, przygotowana i realizowana przez niemieckiego okupanta, miała na celu rozbić jedność narodową wśród Polaków poprzez stworzenie przejściowego bytu, tzw. narodu góralskiego, i przyznanie mu pewnych przywilejów. Po spełnieniu swej dezintegracyjnej funkcji ten antypolski twór miał zniknąć. Ruch ten był więc jednym z narzędzi w realizacji szerszego planu likwidacji polskości na ziemiach okupowanych. Do współpracy z Niemcami przystąpiła niewielka grupa mieszkańców Podhala, głównie z Kościeliska i Zakopanego. Na czele powołanego w 1942 roku Komitetu Góralskiego stanął Wacław Krzeptowski. Ponieważ zdecydowana większość górali nie uległa niemieckiej propagandzie, cała akcja zakończyła się niepowodzeniem. Zagadnienie *Goralenvolk* przez wiele lat było niemalże tematem tabu. W latach 90. XX wieku coraz głośniejsze i odważniejsze zaczęto mówić o tej drażliwej i niechlubnej karcie w dziejach Podhala, wywołując ponownie w środowisku podhalańskim wiele dyskusji i kontrowersji. Próbę zmierzenia się z tym problemem podjął m.in. wnuk jednego z głównych ideologów *Goralenvolk* Henryka Szatkowskiego, Wojciech Szatkowski, publikując cytowane wyżej obszernie opracowanie. Wcześniej temat ten podejmowali w swych pracach: m.in. W. Wnuk, *Walka podziemia na szczytach*, Warszawa 1965; B. Halbert, *Goralenvolk*, [w:] *Podhale w czasie okupacji 1939-1945*, red. J. Berghauzen, Warszawa 1977; J. Kasperek, *Podhale w latach wojny i okupacji niemieckiej*, Warszawa 1990; A. Palmrich, *Zagadnienie „Goralenvolk”*, [w:] *Regionalizm – regiony – Podhale*, red. J. M. Roszkowski, Zakopane 1955.
- ³ Tekst prezentuje wstępną informację o projekcie dotyczącym działalności Sektion Rassen- und Volkstumsforschung IDO na Podhalu. W latach 2009-11 badania realizowane były w ramach grantu nr NN 109 214 835 finansowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, obecnie są kontynuowane jako temat badawczy Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ.
- ⁴ Nasze poszukiwania badawcze spotkały się nie tylko z bardzo dużym zainteresowaniem wśród mieszkańców Podhala, ale także ze zrozumieniem i życzliwością ze strony przedstawicieli władz samorządowych. Dzięki ich inicjatywie i pomocy zorganizowano spotkania z mieszkańcami miejscowości, dla których zachowała się dokumentacja IDO, połączone z prezentacją materiałów archiwalnych, także w postaci czasowych ekspozycji. W latach 2009-11 odbyły się one w Szaflarach, Nowym Targu, Rabce, Białym Dunajcu, Poroninie, Kościelisku, Bukowinie Tatrzańskiej i Witowie.

Literatura

Ankersmit Frank R., *Wzniosłe odłączenie się do przeszłości lub jak być/stać się tym, kim się już nie jest*, przeł. J. Benedyk-towicz, przejrzał M. Bienkowski, „Konteksty” 2003, R. LVII, nr 3-4, s. 25-41.

Bałuk-Ulewiczowa Teresa, *Wyzwolić się z błędnego koła. Instytut für Deutsche starbeit w świetle dokumentów Armii Krajowej i materiałów zachowanych w Polsce*, Kraków 2004.

Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996.

Estreicher Karol, *Collegium Maius. Dzieje gmachu*, „Prace z Historii Sztuki” ZNUJ CLXX, z. 6, 1968.

Fliethmann Elfriede, *Bericht über anthropologisch-ethnologische Untersuchungen in Szaflary und Witów, zwei Góralen-orten im Kreise Neumarkt, Deutsche Forschung im Osten 2/7*, 1942a, s. 272-274.

Arbeitsbericht der Sektion für Rassen- und Volkstumsforschung, maszynopis w Archiwum Państwowym Oddział w Krakowie, IFDO 21, 1942b.

Makula Piotr, *Männer des Baudienstes. Badania antropologiczne Institut für Deutsche Ostarbeit na junakach Służby Budowlanej w Krakowie i powiecie Krakau-Land*, „Alma Mater” 2009, nr 118, s. 102-109.

Plügel Anton, *Das Rassenbild des Vorfeldes im deutschen Osten. Das Vorfeld 2/6*, 1941a, s. 6-15.

Arbeitsbericht und Planung des Referats Ethnologie, Maszynopis w Archiwum Państwowym Oddział w Krakowie, IFDO 21, 1941b.

Die Podhalanischen Góralen im südlichsten Teil des Kreises Neumarkt, „Die Burg” 1941, nr 2/3, s. 54-66.

Die Podhalanischen Góralen im südlichsten Teil des Kreises Neumarkt, t. II, „Die Burg” 1942a, nr 3/1, s. 94-159.

Die Podhalanischen Góralen im südlichsten Teil des Kreises Neumarkt, t. III, „Die Burg” 1942a, nr 3/2, s. 236-257.

Piotrowski Stanisław, *Dziennik Hansa Franka*, wyd. II, Warszawa 1957.

Pospieszalski Karol Marian, *Hitlerowskie „prawo” okupacyjne w Polsce*, cz. II, *Generalna Gubernia. Wybór dokumentów i próba syntezy*, Poznań 1958.

Riemann Erhard, *Sektion Rassen- und Volkstumsforschung*, Maszynopis w Archiwum UJ, IDO box 1/01/06, 1942.

Arbeitbericht der Sektion Rassen- und Volkstumsforschung, Maszynopis w Archiwum UJ IDO box 1/01/09, 1943.

Rybicka Anetta, *Instytut Niemieckiej Pracy Wschodniej. Institut für Deutsche Ostarbeit*.

Kraków 1940-1945, Warszawa 1943.

Schafft Gretchen E., *Od rasizmu do ludobójstwa. Antropologia Trzeciej Rzeszy*, Kraków 2006.

Schafft Gretchen E., Seidler Gerhard, „Antropologia” Trzeciej Rzeszy. *Z dziejów Instytutu Niemieckiej Pracy na Wschodzie (Institut für Deutsche Ostarbeit)*, „Alma Mater” 2003, nr 47, s. 12-15.

Stopka Krzysztof, *Kolekcja Sektion Rassen und Volkstumsforschung własnością Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego*, „Alma Mater” 2008, nr 101, s. 40-43.

Sydow Ingeborg, *Volkskundliche Untersuchungen in dem góralischen Dorf Szaflary. Deutsche Forschung im Osten*, 2/7, 1942, s. 266-271.

Volkskundliche Untersuchungen in dem góralischen Dorf Szaflary, t. II, *Deutsche Forschung im Osten*, 2/8, 1942, s. 305-316.

Volkskundliche Untersuchungen in dem góralischen Dorf Szaflary, t. III, *Deutsche Forschung im Osten*. 3/3, 1943, s. 90-99.

Szatkowski Wojciech, *Goralenvolk. Historia zdrady*, Zakopane 2012.

Teschler-Nicola Maria, *Volksdeutsche and Racial Anthropology in Interwar Vienna: The „Maienfeld Project”*, [w:] *Blood and Homeland. Eugenics and Racial Nationalism in Central and Southeast Europe 1900-1940*, red. Marius Turda i Paul Weindling, Budapest 2007, s. 55-82.

Zborowski Juliusz, *Grand Hotel Muzeum Tatrzańskie*, [w:] tegoż, *Pisma Podhalańskie*, opr. Janusz Berghauzen, t. I, Kraków 1972, s. 231-281.



Helena Warszawska (1924-2011) – pielęgniarka. Archiwum rodzinne.







FIS 1962, fot. Roman Serafin, archiwum MT.

Otwarcie Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem w 1876 roku zbiegło się z narastającą fascynacją Tatrami i Podhalem – regionem, który, w opozycji do życia w przestrzeni wielkomiejskiej, stał się dla wielu twórców miejscem magicznym, enklawą nadzwyczajnych doświadczeń i wzruszeń. Ten wypiętrzony górami skrawek ziemi miał tajemną moc – wytwarzał niepowtarzalny klimat, osobliwą atmosferę oczarowania i zachwycenia, czegoś nieuchwytnego, co „wisiało w powietrzu”, kazało tam powracać i przekładało się na sztukę. Uczni, pisarze, muzycy, artyści widzieli w kulturze materialnej i „duchowym eterze” Podhala rezerwat i źródło archaicznych słowiańsko-polskich wartości. Wcześniej dotarł tam Stanisław Staszic, animator oświeceniowo-romantycznych idei, który badał geologiczną strukturę gór, a zarazem docenił wyjątkowość miejsca. W fundamentalnym dziele *O ziemiorództwie Karpatów i innych gór i równin Polski* (1815) odnotował, że Tatry i górale stanowią najtrwalsze pomniki polskości; tą opinią zapoczątkował mesjanistyczne myślenie o Tatrach przyjęte później przez formację Młodej Polski.¹ Pierwszym artystą, który malował polskie góry, był Jan Nepomucen Głowacki; to on w 1836 roku „otworzył drogę do piękności ukrytych w Tatrach, bo pierwszy może deptał ścieżkę do nich”.² Miał prowizoryczną pracownię w karczmie u wylotu Doliny Kościeliskiej, często kadrował na płótnach wycinki pejzażu, wchodził na wąskie ścieżki w zakątkach gór, ukazując je z bliskiej odległości, niemal na wyciągnięcie ręki. Za nim poszli inni malarze krajoznawców, m.in. Adam Gorczyński, Leon Dembowski, Walery Eljasz-Radzikowski, Feliks Brzozowski, Aleksander Kotsis, Wojciech Gerson, Alfred Schouppé, Aleksander Świeszewski, Ludwik de Laveaux, Stanisław Witkiewicz, Leon Wyczółkowski.³

Zakopane było zrazu małą wioską (wzmiankowaną już w XVI wieku), z czasem rozrosło się w kwitnący ośrodek turystyczny i lecznictwa sanatoryjnego. W XIX wieku przyciągało ludzi, którzy docenili jego walory klimatyczne, piękno krajobrazu, charakter i „szczepową” wyjątkowość górali – ich obyczaju, talentów i samoistnej „plemiennej” kultury. W 1848 roku osiadł w Zakopanem ksiądz Józef Stolarczyk. Przez blisko pięćdziesiąt lat był proboszczem nowo powstałej parafii i zasłużył się miejscowej ludności – uczył, zachęcał do wynajmowania kwater letnikom, prowadził działalność oświatową, założył Towarzystwo Tatrzańskie i sam uprawiał turystykę górską (zmarł w 1893 roku). Innym dobroczyńcą Zakopanego był Tytus Chałubiński, który przybył tam po raz pierwszy w 1873 roku, stał się pionierem taternictwa, organizował szkolnictwo, podejmował inicjatywy społeczno-kulturalne, studiował regionalne legendy i pieśni, zgromadził zbiór minerałów i flory tatrzańskiej (zmarł w roku 1889).

ALEKSANDRA
MELBECHOWSKA-LUTY

Kilka przypomnień o zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego i jej snycerzach (1876-1939)

W 1886 roku po raz pierwszy przyjechał do Zakopanego Stanisław Witkiewicz, „prorok stylu zakopiańskiego”, entuzjasta nowych idei, który pragnął odnaleźć i urzeczywistnić zasadę stylową odpowiadającą pojęciu sztuki narodowej opartej na pierwiastkach twórczości „nieuczzonej”, na nieskażonych obecnymi wpływami prapolskich motywach ludowego rzemiosła i sztuki. Powodowany taką – po części utopijną – ideą, autor *Na przełęczy* zainicjował wielką batalię o tożsamość polskiej plastyki i architektury ufundowanej na



Łucznik, praca z kursu K. Stryjeńskiego, drewno, ok. 1925, wł. Stowarzyszenia Historyków Sztuki, fot. P. Ligier.

rodzimej „szczepowej” tradycji góralszczyzny, którą poddawał „homeryckiej idealizacji” i podnosił do rangi sztuki ogólnonarodowej. Jednak ów mit założycielski „stylu zakopiańskiego” nie był wcale taki oczywisty, gdyż na pomysłach nowego budownictwa podhalańskiego (podjętych także przez profesjonalnych architektów) odcisnęły się wpływy obcych wzorów będących w istocie mutacją popularnego wówczas „stylu alpejskiego”.⁴ Witkiewiczem kierowały szlachetne intencje i fascynacja teorią sztuki Cypriana Norwida; jako jeden z pierwszych odkrywców i entuzjastów poety odnalazł w *Promethidionie* inspiracje do wypracowania swoich koncepcji, podjął bowiem jego myśl o tym, jak ważne jest: „Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą – podnoszenie ludowego do Ludzkości”.⁵

Witkiewicz parął się projektowaniem architektury, ponieważ jednak nie miał przygotowania fachowego, tworzył jedynie impresyjne, malowniczo-wizyjne (i w sumie eklektyczne) szkice „góralskich” budowli. Jego amatorskie rysunki naznaczone neoromantyczną „estetyką przeżycia” i „szczególnego pierwiastka zdobienia” opracowywali zawodowi architekci: bratanek Jan Koszyc-Witkiewicz, Mikołaj Tołwiński, Franciszek Mączyński, Eugeniusz Wesołowski oraz prowincjonalni budowniczowie, m.in. Ksawery Prauss, Piotr Tarnawiecki. Koncepcje stryja kontynuował później w zmienionej formie Koszyc-Witkiewicz, budując m.in. w Kazimierzu Dolnym oraz Nałęczowie. Wprowadzenie tam zakopiańszczyzny (z inspiracji Stefana Żeromskiego) miało nadać podlubelskiemu uzdrowisku „złudzenie Tatr” i status „narodowego dzieła sztuki”, po części nawiązującego do malarskiego krajobrazu.⁶

Szkoła Przemysłu Drzewnego była jednym z ważnych punktów na mapie kulturalnych instytucji Zakopanego.⁷ W latach 1876-78 jej pierwszym nauczycielem, mającym tylko dziewięciu uczniów, był rodowity góral Maciej Marduła. Później działała pod różnymi nazwami do 1939 roku, w czasie wojny pod zarządem niemieckim jako Berufsfachschule für Goralische Volkskunst, a w 1947 roku została przemianowana na pięcioletnie Państwowe Liceum Technik Plastycznych. Uczyły się w niej dzieci góralskie i młodzież przybyła z innych regionów kraju. Edukację rozpoczęło tam kilku znanych profesjonalnych rzeźbiarzy, m.in. Franciszek Kaflas, Jan Szczepkowski, Marian Wnuk oraz Roman Olszowski i Antoni Kenar, którzy byli również pedagogami. Początki nauczania snycerki, stolarstwa i budownictwa pod kierunkiem Czecha Franciszka Neužila (mianowanego na dyrektora w 1883 roku) zostały ocenione jako niefortunne. Ten przeciętny austriacki urzędnik był autorem wzornika obowiązującego w szkołach przemysłowych i zalecał uczniom kopiowanie plansz, rycin, ornamentów, modeli gipsowych, drewnianych i drucianych (według

programu narzuconego z Wiednia), służących do „fabrykacji” galanterii i pamiątek. Kierunek ten lansował „galicyjski styl narodowy” – osobliwy zlepek sztuk i rzemiosł górali żyjących w etnicznych enklawach wcielonych do monarchii austro-węgierskiej. Taki stan, trwający do 1896 roku, wywołał falę polemik, m.in. gwałtowną dyskusję między Witkiewiczem a Leopoldem Méyetem (bezkrytycznym chwalcą Neužila). Witkiewicz zarzucał Neužilowi niezrozumienie istoty podhalańskiej plastyki, twierdził, że jego metody wynaturzają i zabijają wrodzone zdolności góralskich chłopców, i informował społeczeństwo o niebezpieczeństwie zatrącenia bezcennego źródła polszczyzny, jakim była samorodna twórczość „tatrzańskiego” ludu.⁸ Po wielu latach ówczesną działalność szkoły surowo ocenił Jan Szczepkowski – nazwał ją śmietnikiem „zorganizowanym przez rząd austriacki nasłaniem rozmaitych niedouków Czechów i Niemców, architektów i snycerzy, z którymi nie wiedzieli co zrobić [...]. Uczelnia fatalna, wypaczająca ludową sztukę góralską, podhalańską [...]; istniała ta pokraka przez wiele lat zaboru austriackiego prowadzona przez dyr. Neužila, Czecha, który kaleczył styl podhalański wypocinami swojego nieuctwa”.⁹

Ta sytuacja nie uległa zmianie za dyrekcji prowadzonego z Wiednia architekta Edgara Kovátsa (1897-1901), który usiłował przerabiać lokalne ludowe ornamenty „w zastosowaniu do sztuki dekoratywnej” – galanterii, mebli i elementów architektonicznych. W 1898 roku wydał tekę wzorów *Sposób zakopański*, które wprowadzał w formie wykreslanych przy linijce, jaskrawo polichromowanych i złożonych stylizacji przedstawiających niby-autentyczne góralskie zdobnictwo.¹⁰ Poprawa nastąpiła dopiero podczas długoletniej kadencji architekta Stanisława Barabasza (1901-22); zawarł on formalny sojusz z Witkiewiczem, zbierał wzory miejscowych wyrobów (choć czasem ulegał mieszczańskim gustom, zwłaszcza w zakresie meblarstwa), pomyślał o włączeniu do kursów snycerskich „robót z natury” i studium z żywego modelu. Podniesienie poziomu edukacji było także zasługą zdolnego Jana Nalborczyka wykładającego w szkole od 1892 do 1908 roku oraz Władysława Skoczylasa czynnego w latach 1908-18, który wychodził z uczniami w plener. Barabasz działał z rozmachem, propagował sport narciarski, organizował lekcje anatomii, higieny i ratownictwa górskiego. Swoją pracę traktował jako posłannictwo – to dzięki niemu szkoła przetrwała najcięższe lata pierwszej wojny światowej.¹¹

Jednak prawdziwym przełomem w dziejach szkoły były reformy Karola Stryjeńskiego. To on w ciągu pięciu lat swojej dyktury (1923-27), uwolniony już od presji zaborcy, przyczynił się do radykalnej odnowy nauczania. Szkoła była dlań miejscem ciągłych eksperymentów i „wynałazków artystycznych”. Pragnął „rozhuścić” wyobraźnię plastyczną dzieci góralskich,

kontynuował Witkiewiczowską walkę o uczelnię „polską z ducha” i o zachowanie czystości rodzimego folkloru wraz ze swymi „chłoptasiami” wyniósł z magazynów i potłukł o kamienie potoku austriackie gipsowe modele „głów, nóg, świętych, jeleni i małp”. Jego podopiecznym nie wolno było oglądać żadnych reprodukcji, dostawali tylko nożyki, klocki drewna i sami mieli „wymyślać z głowy” zarówno tematy, jak i formy ich rozwiązań, a zatem tworzyć „wedle własnej fantazji”, a zadaniem nauczyciela było jedynie rozwijanie „iskry bożej” ich samorodnego talentu, wyzwalanie w uczniach owej siły twórczej, „która istnieje w każdym z nich i wymaga indywidualnego prowadzenia”. Stryjeński był uwielbianym pedagogiem, osiągnął swój cel i nawet taki szyderca jak Stanisław Szukalski przyznał, że wychował „cudownych rzeźbiarków”, którzy zadziwili świat pięknymi pracami.¹²

Stryjeński utrzymał w szkole trzy oddziały: ciesielstwa, stolarstwa i rzeźby; w 1924 roku pisał: „szkoła musi objąć całość przemysłu drzewnego [...]. Chcemy rokrocznie wybudować dom z drzewa umeblowany i ozdobiony przez uczniów”.¹³ W ciągu roku młodzi artyści wykonali kilkadziesiąt drewnianych rzeźb oraz cykl drzeworytów wystawionych w 1924 roku w Zachęcie i Salonie Czesława Garlińskiego. Mieczysław Treter podziwiał wówczas „małe figurki”, które odznaczały się oryginalnością, zrozumieniem materiału, bryły, masy, stosunku części względem siebie, wdziękiem i lekkością, świeżością pomysłów, podjęciem aktualnych problemów rzeźbiarskich.¹⁴ Ten rys nowoczesności studenci zawdzięczali Stryjeńskiemu, był on bowiem admiratorem formistów i jego wysiłki skierowane były na pokazanie uczniom, jak buduje się bryłę „od wewnątrz”, w lapidarnym skrócie i zamyka ją w uproszczonym kształcie o wyrazistych konturach. Ze Stryjeńskim pracowali przez pewien czas: Wojciech Brzega, który uczył rzeźby figuralnej od 1922 do 1937 roku i przez całe życie pracował nad rozwojem „stylu zakopiańskiego”, oraz Roman Olszowski, zatrudniony w szkole od 1919 roku; po wojnie prowadził kurs rzeźby w Państwowym Liceum Technik Plastycznych. Jego metody godziły różne tendencje i objawiły się w splocie „czystej” formy z pewną stylizacją dekoracyjną.

W 1923 roku pracujący wówczas w Zakopanem nad pierwszym zarysem *Harnasiów* Karol Szymanowski po raz pierwszy zetknął się ze Stryjeńskim; spotkanie to przerodziło się wkrótce w głęboką przyjaźń nacechowaną „wzajemną ufnością i porozumieniem”. Kompozytor poznał Stryjeńskiego w Szkole Przemysłu Drzewnego, gdzie zachwycił go rzeźby uczniów, „drewniane figurki o dziwnych kształtach, niespodziewanych, lapidarnych skrótach, o nieomyślnej stylizacji, a jednak przepojonych do głębi prymitywnym a przejmującym czarem świątków stojących samotnie na podhalańskich drogach... Było to zdumiewające: doznałem wrażenia, iż drogi wiodące z dziedzin odległych od mojej

osobistej pracy zbliżają się, zbiegają i łączą się z moimi usiłowaniami, aby dążyć równolegle i zgodnie ku wspólnym osiągnięciom i celom. [...] Że przyjaźń nasza z Karolem miała bezpośredni a ważki wpływ na powstanie [*Harnasiów*], tego najbliższego mi osobiście utworu, nie ulega dla mnie najmniejszej wątpliwości”.¹⁵

Wkrótce, w 1925 roku, na wielkiej Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu Współczesnego w Paryżu posypał się deszcz nagród dla zakopiańskiej szkoły: Grand Prix za drzeworyty i metodę nauczania, złoty medal za rzeźby i kilka odznaczeń dla Stryjeńskiego. Na tej ekspozycji dział polski odniósł spektakularny sukces. Artyści pokazali tam dzieła, które budziły zainteresowanie bogactwem przetworzonych motywów ludowych. Publiczność podziwiała „egzotyczne” ornamenty góralskie wtapiane w nowoczesne wizualizacje, ich roślinne i linearne struktury, rytmy „kozikowych zaciosów”, „graniastą krystaliczność” ostrokątnych form, trójkątne „jodelki” przechodzące w kryształkowe struktury, wszystko to, co familiarnie nazywano „stryjeńszczyzną” lub „jastrzębowszczyzną”.¹⁶ Uwagę przykuwał zwłaszcza pawilon polski – dzieło Józefa Czajkowskiego – ozdobiony ornamentami i „zakopiańskimi” tympantonami, z których jeden wyglądał jak trójwymiarowy dywan utkany z nacinanych kozikiem trapczów. Ta finezyjna inżynierska konstrukcja zbudowana z kryształkowych elementów: trójkątów i rąbów ukośnie ciętego szkła, wieczorem jarzyła się odbłaskami światła elektrycznego i jaśniała jak „monumentalny kryształ górski”.¹⁷

Mit Tatr i Zakopanego narastał przez dziesięciolecie, a złożyło się nań kilka okoliczności: dokonania wybitnych twórców, „gadki” i pieśni góralskich „bajarzy” (np. Sabały) oraz legendy, często o proveniencji literackiej, których bohaterowie silnie utrwaliли się w świadomości zbiorowej. Jedną z nich były opowieści o symbolicznej górze – Giewoncie, „zaśnionym wojsku” w Tatrach, które obudzi się, gdy nadejdzie pora, i postaci Bolesława Śmiałego; figurze króla banity przypisał nowe, wizyjne znaczenia Stanisław Wyspiański, kreując go na wielkiego Inspiratora, wodza drużyny „śpiących rycerzy”, który błakając się po Tatrach w poszukiwaniu utraconej mocy, pragnie wspomóc rodaków w ich walce o wolność (ów mit był później przydatny w propagowaniu zaciągu do Legionów Polskich).¹⁸ W dwudziestolecie międzywojennym ta szczęśliwa godzina tatrzańskiej geosfery, będąca spadkiem po odkrywcach Zakopanego i filozoficznych conceptach Młodej Polski, miała ogromne znaczenie nie tylko dla sztuki, ale również służyła wspieraniu czynów niepodległościowych, a później jeszcze innym aspektem odrodzonej państwowości polskiej. Ważną rolę odegrały tu panteistyczne interpretacje górskiego krajobrazu unieważniającego antynomię natura-człowiek, sprzyjającego integracji i synkretyzmowi kulturowemu narodu.



Jan Szczepkowski, figury aniołów-grajków z Kapliczki Bożego Narodzenia, drewno, 1925, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie, fot. zbiory Instytutu Sztuki PAN.

Symboliczne konotacje i ideowe założenia „Nowej Arkadii” i „Nowych Aten”, jakimi miały być polskie góry i Zakopane, przypominała (za innymi autorami) Marta Leśniakowska. U ich źródeł „leży mit religijno-polityczny, w którym idea tatrzańska jawiła się jako wielka integrująca Religia, sublimacja treści zarazem humanistycznych, narodowych, antypozytywistycznych i metafizycznych. W ideologii młodopolskiej Tatry postrzegane były jako «przestrzeń święta» (z krajobrazem pojmowanym, za tradycją neoplatońską, jako kreacja boska) oraz «przestrzeń uniwersum», miejsce, gdzie doszłoby do realizacji nietzscheańskiej idei wiecznego powrotu i fascynacji górskim światem jako tej sfery, gdzie możliwe jest przekraczanie ram własnej egzystencji i stawania się «człowiekiem transcendentnym», wiecznie odnawiającym się».¹⁹

W tatrzańskim etosie także Szkoła Przemysłu Drzewnego miała niebagatelny udział i zostawiła wyrazisty ślad, jako że jej wytwory zyskały status skarbów sztuki podhalańskiej. Powstające w ciągu dziesięcioleci meble, drzeworyty, a zwłaszcza małe dzieła snycerskie ewoluowały w różnych kierunkach, odmieniały treści, wyraz i stylistykę.²⁰ Niektóre wykazywały zależność od ludowych pierwowzorów, zachowywały zwartą, syntetyczną budowę, osobliwe rytmy zachwianych proporcji, naiwną „zgrzebność”, wrażliwość i świeżość widzenia, były rzeźbane z prostotą i wdziękiem szczerego sentymen-

tu. Inne przesiąkały wiedzą artystyczną wyniesioną od wykształconych twórców i ich eksperymentów, nawiązywały do nowych trendów, doświadczeń awangardy lub przeciwnie – do kanonu akademickiej poprawności. Wchłaniały dekoracyjne formy sztuki zarówno rodzimej, jak i oficjalnej, niektóre kokietowały elegancką ozdobnością, jednak wiele z nich odznaczało się doskonałym wyczuciem tworzywa i solidnością przejętą z tradycji rzemiosła ludowego. Jeszcze inne pozostały w kręgu seryjnych, komercyjnych, niby-góralskich figurek ciętych szablonowo „w kancik”, ponieważ ogromna praca szkoły, również w zakresie zdobnictwa, przyczyniła się do rozwoju przemysłu pamiątkarskiego, w którym królują do dziś schematycznie powielane „podhalańskie” szkatułki, kierpce ciupagi, parzenice, gwiazdy, leluje, dziewięciorniki, dziewięćsiły i szarotki (których nie cierpiał Szymanowski). O zbanalizowaniu i nadużywaniu takich motywów, także przez ceprów w miastach i „dolinach”, mówiono już od dawna (m.in. w 1919 roku): owe przedmioty i ornamenty „tak strojne i przekonujące na ścianach i sprzętach izby, zwierzają przeniesione do mieszkań i domów miejskich i stały się niepotrzebne. [Należy dążyć] do użytkowania siły twórczej ludu, a nie gotowych już wzorów”.²¹

Te komercyjne tendencje, wprowadzane w obieg kultury masowej, nasiliły się jeszcze za rządów Adama Dobrodzickiego, który sprawował funkcję dyrektora

szkoły od 1929 do 1936 roku. Dobrodzicki uprawiał wiele dyscyplin, był osobowością dominującą i kontrowersyjną, „trząśł Zakopanem niepodzielnie i dyktatorsko”, nie żywił wobec góralszczyzny żadnych sentymentów, bezwzględnie realizował swoje pragmatyczne cele, dlatego nie cieszył się sympatią. W ciągu siedmioletniej kadencji uczył rysunku, kompozycji i „galanterii drewnianej”, panował jak kacyk i podjął decyzję o przekształceniu uczelni w warsztat produkcyjny. Używał maszyny do powielania rzeźb metodą punktowania i realizował ich taśmową produkcję. Ustalił regułę „zarobkujących uczniów”, których prace znajdowały odbiorców w Europie i Ameryce. Były to głównie kolorowane figurki o kanciastych, pryzmatycznych formach – zwarte, uproszczone i „zachęcająco” ozdobne, ale tak monotonne, jakby wyszły spod jednej ręki. Przedstawiały najczęściej różne typy górali, dzieci, dudziarzy, żebraczkę, Janosików, znaki Zodiaku, postacie święte i przeklęte. Krytycy uważali, że bogactwo popularnych tematów nie mogło jednak zastąpić indywidualności i że Dobrodzicki obniżył poziom uczelni, odbierające studentom inwencję.²² Po jego odwołaniu, w 1936 roku dyrektorem szkoły został na krótko inżynier Marian Wimmer, który współpracował z Romanem Olszowskim.

Tu na marginesie warto przypomnieć, że swoistą „konkurencją” dla zakopiańszczyzny była fascynacja mniej znaną huculszczyzną. Władze austriackie zadbały o wykorzystanie potencjału tego regionu i w 1893 roku otworzyły Szkołę Przemysłu Drzewnego w Kołomyi, do której przysłano Fryderyka Kallaya (pierwszego dyrektora) i nauczyciela Gustawa Fingera, poprzednio związanych ze szkołą zakopiańską. Jednak wielu twórcom ten zakątek Galicji Wschodniej jawił się jako *terra incognita*. Na początku XX wieku odkrywali go artyści: Władysław Jarocki, Fryderyk Pautsch, Kazimierz Sichulski. Malowali widoki połonin i sceny rodzajowe, dokumentując niejako „egzotykę” tej krainy, obyczaje, obrzędy, stroje ludowe i urodę mieszkańców. A w 1936 roku Stanisław Vincenz przywołał w swojej znanej książce pamięć o „starowieku” tej ziemi.²³

Umiłowanie huculszczyzny wyraźnie manifestował Xawery Dunikowski. Przed drugą wojną światową jeździł do zakładu wodoleczniczego doktora Apolinarego Tarnawskiego w Kossowie, położonym 33 kilometry od Kołomyi przy trakcie prowadzącym do granicy rumuńskiej. Znakomity rzeźbiarz sądził, że w Polsce tylko w nielicznych regionach zachowały się relikty rodzimej sztuki ludowej. Nie poważał i odcinał się od „stylu zakopiańskiego”, ponieważ nie odróżniał go „od podobnych rzeczy szwajcarskich i tyrolskich”, traktowanych jak komercyjne, banalne „pamiątki z gór”. Spośród lokalnych ośrodków Dunikowski najwyżej ocenił folklor „dzikiej” huculszczyzny, będący dlań zjawiskiem całkowicie odrębnym, sztuką w pełnym tego słowa znaczeniu, która „ma w sobie pełnię i różnorodność artystycznego wyrazu”. Owa karpacka enklawa

etniczna przypominała mu wyspę otoczoną obcymi żywiołami, której mieszkańcy zdołali ocalić świat własnej nieskazitelnej kultury.²⁴ Trwając w opozycji wobec sztuki podhalańskiej, niemal programowo gromadził ceramikę i malowane skrzynie huculskie, których zbiór przekazał w 1963 roku Muzeum Narodowemu w Warszawie (oddział w Królikarni).

Po odejściu Wimmera najlepsze tradycje Szkoły Przemysłu Drzewnego od 1938 do 1939 roku kontynuował Antoni Kenar. W latach 1921-25 studiował tam m.in. pod kierunkiem Stryjeńskiego, który ukształtował jego osobowość artystyczną. Oprócz własnej twórczości praca pedagogiczna stała się dlań najsilniejszą motywacją i pasją życiową. Uważał się za spadkobiercę Stryjeńskiego, przejął jego metody, ustalając na ich podstawie własny styl pracy wychowawczej. Dbął o dobre opanowanie warsztatu, respektował przywiązanie do tradycji ludowej, a zarazem przekazywał młodzieży wiedzę o współczesnej sztuce światowej. Pozostawiał uczniom swobodę, kładąc nacisk na rozwijanie ich własnych uzdolnień. Sam rysował, malował i świetnie spełnił się w rzeźbiarstwie. Od 1947 roku do śmierci w roku 1959 z powodzeniem kierował Państwowym Liceum Technik Plastycznych; z powodu zasług, jakie położył dla zakopiańskiego szkolnictwa artystycznego, jego działalność pedagogiczną zyczajowo nazywano „Szkołą Kenara”.²⁵

Wśród tych artystów, których trwale naznaczyło Zakopane, wybitnie utalentowanym rzeźbiarzem był Jan Szczepkowski. Od 1891 do 1895 roku uczył się w zakopiańskiej szkole pod kierunkiem Neužila. Ta edukacja nie przyniosła mu wiele pożytku, jednak atmosfera, którą od dzieciństwa chłonił na Podhalu, uwarściła go na sztukę ludową i pozostawiła niezatarty ślad w jego twórczości. Później studiował jeszcze w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki oraz w Paryżu u Auguste’a Rodina i Emile’a Antoine’a Bourdelle’a. Wyposażony przez wielkich mistrzów świetnie rozwinął swój talent, pracował w drewnie, brązie i kamieniu, tworzył portrety, figury alegoryczne, projekty pomników, rzeźby sakralne i ostro cięte płaskorzeźby architektoniczne, m.in. na rotundzie Sejmu i ryzalicie Banku Gospodarstwa Krajowego w Warszawie. Wszelako drewno było dlań jednym z najpiękniejszych wytworów natury i najważniejszym materiałem – zwłaszcza złota polska sosna „wybuchła” w jego dziełach „potokiem ciesielskich wiązań, strumieniem zaciosów i cięć snycerskich”.²⁶ Szczepkowski dążył do regularnej kompozycji brył i płaszczyzn, dokonywał wizualnej transformacji natury zapożyczony z tradycji regionalnego snycerstwa, mitologizował bowiem swoje tatrańskie doświadczenia. Mówił, że jego marzeniem są rzeźby „zamykające w swojej formie promienie słońca. Pierwszą taką formę, jak objawienie, dostrzegłem w naszej sztuce ludowej. Mają ją drzwi do chaty podhalańskiej, ma ją pazdur na kalenicy, jest w łyżniku zarzeź-

bionym, ma ją sosrąb nacinany załamany promieniami, jest na szklanych malunkach, na skrzyni, na kilimie, [...] ma ją wystrzygany rysunek tęczobarwny – jest ona we wszystkim, w całym naszym nieskazitelnym zdobnicztwie ludowym”.²⁷

Szczytowym osiągnięciem Szczepkowskiego w zakresie snycerstwa była wycięta w drewnie sosnowym *Kapliczka Bożego Narodzenia*, za którą otrzymał Grand Prix na wystawie paryskiej w 1925 roku, wykonana ze związanych „na węgiel” pokrytych ornamentem poziomych bali, tworzących rodzaj sosrębu wznoszącego się schodkowo ku górze i zwieńczonego kryształkową gwiazdą betlejemską. Zębaty łuk tęczowy, skonstruowany ze znawstwem góralskich wiązań budowlanych, wspierały dwa słupy ze scenami pochodu pasterzy i pokłonu Trzech Króli oraz ustawionymi w narożnikach figurami czterech *Aniołów* grających na basetli, dudach i skrzypkach. Centralną częścią *Kapliczki* był ołtarz Bożego Narodzenia z podzieloną na sześć pól płaskorzeźbą i wpisaną w równoboczny trójkąt figurą „chłopskiej” Madonny z Dzieciątkiem siedzącej wśród aniołów i bydła, ukoronowanej złocistą aureolą. Głębokie cięcia (być może także zaciosy siekiery) wydobywały krystalicznie czystą strukturę występujących i cofających się płaszczyzn, poddając je działaniu światła i grze walorów załamujących „cień rzucony lub własny”. Narracja wszystkich płaskorzeźb układała się w poziomy ciąg rozsuniętego tryptyku, wypełnionego tłumem postaci wędrujących do żłóbka.

Tym dziełem Szczepkowski wypełnił niejako testament Norwida związany z marzeniem poety o sztuce narodowej wyrażonym w *Promethidionie*:

O! gdybym jedną kaplicę zobaczył,
Choćby jak pokój ten, wielkości takiej,
Gdzie by się polski duch raz wytłumaczył,
Usymboliczył rozkwitłymi znaki,
Gdzie by kamieniarz, cieśla, mularz, snycerz,
Poeta – wreszcie Męczennik i rycerz
O d p o c z a ł * w pracy, czynie i modlitwie...
O d – p o c z a ł znaczy: p o c z a ł n a n o w o,
począł w drugiej potędze...²⁸

Przypisy:

- 1 M. Leśniakowska, *Architekt Jan Koszyc-Witkiewicz i budowanie w jego czasach (1881-1958)*, Warszawa 1998, s. 29-30.
- 2 A. Górczyński, *O Janie Nepomucenie Głowackim artyście krajowym*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego”, t. VI: 1862, s. 48.
- 3 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997; *Góry polskie w malarstwie*, materiały z sympozjum, red. W.A. Wójcik, Kraków 1999, Kraków 1999.
- 4 Leśniakowska, dz. cyt., s. 17-18.
- 5 C. Norwid, *Promethidion*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 3., Warszawa 1971, s. 464.

- 6 Leśniakowska, dz. cyt., s. 16-22 i 107; J. Majda, *Góralczyzna w twórczości Stanisława Witkiewicza*, Wrocław 1979, s. 85-88, 104-108; M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek. O Stanisławie Witkiewiczu*, Kraków 1984, s. 141, 294-297, 385-386.
- 7 Działalność szkoły, jej pedagogów i uczniów omówiła Halina Kenarowa, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara*, Kraków 1978. Zob. też: *Tradycje i współczesność. Stulecie Szkoły Zawodowej w Zakopanem 1876-1976*, Zakopane 1977; A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2005, s. 115-120, 124-139.
- 8 L. Méyet, *Kilka słów o szkołach przemysłowych w Zakopanem*, „Wisła” 1891, s. 248-277; S. Witkiewicz, *Styl zakopiański*, „Kurier Warszawski” 1891, nr 241, s. 242, 255, 256, 276-279, wyd. książkowe Warszawa 1899; H. Kenarowa, s. 133-138.
- 9 J. Szczepkowski, *Wypukłe i wklęsłe. Wspomnienia* [Milanówek 1964], s. 5, wpis w zbiorach prywatnych; podaje za: K. Chrudzimska-Uhera, *Jan Szczepkowski. Życie i twórczość*, Milanówek 2008, s. 14.
- 10 Kenarowa, dz. cyt., s. 103.
- 11 Tamże, s. 107, 113, 142-143.
- 12 Tamże, s. 144, 159, 165, 168.
- 13 *Szkoła Przemysłu Drzewnego*, „Giewont” 1924, s. 27.
- 14 M. Treter, *Nieoczekiwane wyniki*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 158, s. 4.
- 15 K. Szymanowski, *Pamięci Karola Stryjeńskiego*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 5, s. 4.
- 16 A. Potocki, *Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuki Piękne” 1924/1925, s. 556-567.
- 17 A.K. Olszewski, *Nurt dekoracyjno-ekspresjonistyczny w architekturze polskiej z lat 1908-1925*, [w:] *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, Wrocław 1966, s. 81-95.
- 18 U. Makowska, *Legenda o Giewoncie*, „Podkowiński Magazyn Kulturalny” 2007, nr 23, s. 23-25 i 28.
- 19 Leśniakowska, dz. cyt., s. 105. Por. E. Mounier, *Co to jest personalizm? Oraz zbiór innych prac*, przeł. J. Turowicz, Kraków 1975; J. Kolbuszewski, *Obraz Tatr w „Ziemioródtwie” Stanisława Staszica*, „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 4, s. 107 i nast.; J. Majda, *Zakopiańskie centrum polszczyzny*, Kraków 1975; J. Kuczyński, *Homo kreator. Wstęp do dialektyki człowieka*, Warszawa 1979.
- 20 Liczne prace uczniów pozostały bezimienne. Listę absolwentów szkoły publikuje H. Kenarowa, s. 277-315.
- 21 M. Treter, *Sztuka dekoracyjna w Polsce*, „Warszawianka” 1925, nr 208, s. 4 [tam relacja z uchwały zjazdu artystów w Warszawie w 1919 roku].
- 22 J. Kielecka, *Przemysł drzewny w sztuce*, „Nowy Kurier” (Poznań) 1935 z dnia 22 VIII; M. Piechał, *Estetyka rzeźby drzewnej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, półr. I, s. 713-714; H. Kenarowa, s. 189-198.
- 23 S. Vincenz, *Na wysokiej poloninie*, część pierwsza: *Prawda starowieku*, Warszawa 1936.
- 24 J. Starzyński, *Dumikowski o Młodej Polsce*, „Sztuka i krytyka” 1957, nr 3-4, s. 301.
- 25 H. Kubaszewska, *Kenar Antoni Karol*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3, Wrocław 1979, s. 394-397; H. Kenarowa, s. 232-262; tegoż, *Długi wdzięczności*, Warszawa 2003.
- 26 J. Warchałowski, *Jan Szczepkowski, snycerz i rzeźbiarz*, Warszawa 1932, s. 17; Chrudzimska-Uhera, dz. cyt.
- 27 J. Szczepkowski, *Kapliczka polska na wystawie w Paryżu*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 46, s. 66. Zob. też: J. Szczepińska, *Jan Szczepkowski*, Warszawa 1957.
- 28 C. Norwid, *Promethidion*, s. 444.

Zakopiański Berghof

Wojciech Kossak wspominał: „W roku 1880 przyjechałem po raz pierwszy do Zakopanego. Chciałbym widzieć tych wszystkich, którym dzisiejsze Zakopane nie daje dostatecznych wygód, wtenczas, lat temu trzydzieści. Tłuc się z samego Krakowa furką góralską [...]. Znosić straszny odór machorki i przegniłej nikotyną fajki góralskiej, [...] mieszkać w dusznej z małymi okienkami chacie góralskiej, spać w atmosferze przesyconej zapachem gnojówki i obory, a przy ustawicznym pianiu kogutów i krzyku gaździny – na to wszystko trzeba było entuzjastów i ludzi o nerwach jak postronki”.¹

Przez następnych kilkanaście lat sporo zmieniło się zarówno w warunkach podróżowania, dzięki powstaniu linii kolejowej do Zakopanego, jak również w samym Zakopanem, ze względu na rozwój uzdrowiska i coraz liczniej przyjeżdżających gości, których wymaganiom i potrzebom należało sprostać, choćby w podstawowym zakresie. Trudno uznać jednak te zmiany za rewolucyjne, toteż w wielu późniejszych relacjach spod Giewontu również można spotkać narzekania na zacofanie i brud, powszechny brak dróg, urządzeń higienicznych (choć, rzecz jasna, byli i tacy, którzy widzieli w owym zacofaniu nęcącą egzotykę i niewątpliwą atut turystyczny).

Otwarty w Kościelisku jesienią 1902 roku zakład „dla chorych piersiowych” Kazimierza Dłuskiego dzieliło od centrum Zakopanego nie tylko pięć kilometrów, ale też kilkadziesiąt lat rozwoju cywilizacyjnego. Sanatorium było bardzo nowoczesne i komfortowe, nawet jak na standardy europejskie tamtego czasu. Akcentowana w *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna odrębność świata „tu, na górze” od tego „tam, na dole” nabierała w zakopiańskich realiach nowego sensu i stawała się jeszcze bardziej odczuwalna niż w powieści. Wprawdzie u Manna owo „na dole” nie znajdowało się w Davos, ale raczej gdzieś na nizinach czy w ogóle „daleko stąd”, ale przecież nie relacje geograficzne wyznaczały ten podział, lecz fakt izolacji świata sanatorium od wszystkiego, co istnieje poza nim, i wykreowanie w jego obrębie osobnej rzeczywistości. Życie kuracjuszy Berghofu wylewało się poza mury samego budynku, zagarniając i niejako przyłączając do sanatorium i Davos-Platz, i Davos-Dorf oraz okolice. W tym sensie Zakopane stanowiło przedłużenie kościeliskiego zakładu, choć pod wieloma względami było jego przeciwieństwem.

Historia powstania i życia sanatorium, podobnie jak losy i osobowości jego założycieli, domaga się – ze względu na swoją niezwykłość i wyjątkowe nagromadzenie rozmaitych paradoksów – obszernego, może wręcz epickiego, opisu. Tutaj zostanie przedstawiona, w największym skrócie i w wyborze problemów, jako kontekst wobec fikcyjnego Berghofu T. Manna.

Kierujący zakopiańskim sanatorium Kazimierz Dłuski (1855-1930) znany był jako aktywny socjalista,

współpracownik między innymi Ludwika Waryńskiego, działający wśród młodzieży uniwersyteckiej w Odessie i Warszawie. Od 1878 mieszkał w Genewie, wiążąc się początkowo z najbardziej radykalnym odłamem lewicy. Współpracował z czasopismami „Równość”, „Przedświt” i „Walka Klas”. W roku 1881 znalazł się w Paryżu, gdzie również obracał się wśród polskich socjalistów, zbliżając się tym razem do frakcji narodowej. W Paryżu kontynuował studia ekonomiczne, podjęte w Warszawie i Genewie, w École des Sciences Politiques, a później studiował medycynę, uzyskując dyplom w 1891 roku.² Na studiach medycznych poznał swoją przyszłą żonę, Bronisławę ze Skłodowskich (1865-1939), starszą siostrę Marii Skłodowskiej-Curie. Małżonkowie prowadzili w Paryżu praktykę lekarską, a gabinet Bronisławy Dłuskiej był jednym z nielicznych kierowanych samodzielnie przez kobietę.³ Dłuski pracował jako ginekolog i położnik, ale jednocześnie, od roku 1894 (lub jeszcze w czasie studiów) utrzymywał kontakt z lecznicą Jacques’a Josepha Granchera, specjalizującego się w chorobach płuc i zapobieganiu gruźlicy u dzieci. Rozważając możliwość systematycznej walki z tą chorobą w Polsce (i pamiętając o przypadkach suchot w rodzinie Skłodowskich), Dłuscy postanowili założyć w Zakopanem wzorcowe sanatorium przeciwgruźlicze.

Po raz pierwszy Dłuski przyjechał do Zakopanego ze swoim szwagrem Józefem Skłodowskim w końcu lipca 1897 roku, aby zorientować się w sytuacji.⁴ Na dobre opuścił Paryż, wraz z rodziną, w listopadzie następnego roku. Wkrótce opublikowano *Statut uchwalony przez podpisanych zawiązujących Stowarzyszenie Sanatorium dla chorób piersiowych w Zakopanem...* (Kraków 1899), a wśród członków stowarzyszenia „z ograniczoną poręką” znaleźli się (oprócz Dłuskiego oraz zaangażowanych w projekt jeszcze w Paryżu Brunona Abakanowicza, Ignacego Jana Paderewskiego i Henryka Sienkiewicza) arystokraci i ziemianie z Podola i Ukrainy (m.in. hrabia Konstanty Potocki z Peczary, Mańkowscy, Czarnomscy, Michał Sobański), a także wybitni lekarze (Ignacy Baranowski, Teodor Dunin, Alfred Sokołowski, Aleksander



1



2



3



4

1. Widok z Sanatorium, okres międzywojenny.
2. Boczna elewacja budynku przed remontem, 1970.
3. Gmach Sanatorium od południowego wschodu, ok. 1902.
4. Willa Dłuskich, tzw. Dyrektorówka, wg projektu Stanisława Witkiewicza, ok. 1907.

Heinrich, Władysław Krajewski, Bronisław Chrostowski) oraz finansiści i przemysłowcy. Począwszy od pierwszego zebrania członków spółki (30 stycznia 1899 w Krakowie), zaczęto gromadzić fundusze na budowę sanatorium.

Podobno już w podczas pierwszej bytności pod Giewontem Dłuski, korzystając z rad najbliższego współpracownika Tytusa Chałubińskiego, wybitnego lekarza Ignacego Baranowskiego,⁵ wybrał miejsce pod budowę – we wsi Kościelisko na południowym stoku Palenicy Kościeliskiej (w Paśmie Gubałowskim), na wysokości 1050 m n.p.m. Budowę rozpoczęto w kwietniu 1900 roku. W tym czasie Dłuski wraz z żoną i dwójką dzieci mieszkał w Zakopanem i, prowadząc przy ul. Przecznicza 14 prywatną praktykę lekarską, nadzorował jednocześnie prace budowlane. Po kilku tygodniach donosił Paderewskiemu, że budowa jest „w pełnym toku i wymaga ciągle gotówki”.⁶ Tej gotówki brakowało bez przerwy i Dłuski niestrudzenie zabiegał o zwiększenie wkładów. Pomimo trudności, nie tylko finansowych, udało się w ciągu dwóch lat zakończyć prace budowlane i wyposażyć zakład. Wizytująca go w sierpniu 1902 roku delegacja lekarzy z Warszawy, Poznania, Krakowa i Lwowa stwierdziła, że „urządzenia są wzorowe”.⁷

Uroczyste otwarcie Sanatorium dla Chorych Pierwszych w Zakopanem pod kierunkiem dra Kazimierza Dłuskiego nastąpiło 23 listopada 1902 roku; w inauguracji uczestniczył namiestnik Galicji Leon Piniński i marszałek galicyjskiego sejmiku krajowego Andrzej Potocki.

„Zjazd był olbrzymi – pisał Edmund Brzeziński – przede wszystkim świata lekarskiego, akcjonariuszy i władz sanitarnych. Uniwersytety Krakowa i Lwowa wysłały swoich reprezentantów, lekarze byli żywo zainteresowani nowymi metodami leczniczymi nieznanymi dotąd w Polsce. Po dwóch dniach uroczystości, mów, referatów i pokazów naukowych Sanatorium zaczynało żyć normalnie. Pierwszych 40, 50 chorych już przybyło na kurację”.⁸

Sanatorium wraz z parkiem zajmowało obszar 691 000 m², otoczony ze wszystkich stron lasami chroniącymi od wiatru. Główny gmach – murowany z cegły, dwupiętrowy, z mieszkalnym poddaszem – składał się z korpusu zwróconego na południe oraz dwóch skrzydeł od wschodu i zachodu, odchylonych od korpusu pod kątem 135 stopni. Po stronie północnej usytuowany został budynek mieszczący w przyziemiu kuchnię, a na pierwszym piętrze jadalnię komunikującą się z częścią mieszkalną. Nad jadalnią, na drugim piętrze, znajdowała się kaplica. Wszystkie pokoje dla chorych miały okna skierowane na południe, a na zewnątrz budynku, również od południa, wzdłuż całego parteru (a właściwie wysokiej sutereny) ciągnęła się leżalnia, gdzie na leżakach-szezlonych chorzy spędzali większą część dnia. Część północną gmachu zajmo-

wały korytarze, łazienki, gabinety lekarskie, sala operacyjna, pomieszczenia gospodarcze itp. Sanatorium miało własny wodociąg (także ciepłą wodę), kanalizację z oczyszczalnią ścieków, centralne ogrzewanie, elektryczność doprowadzoną do wszystkich pomieszczeń, dwie windy. Podłogi w całym budynku były wyłożone linoleum, a ściany i sufity pomalowane olejną farbą, co umożliwiało ich mycie kilkakrotnie w ciągu dnia. Utrzymaniu czystości służyła także eliminacja miejsc trudno dostępnych przy sprzątanii (m.in. zaokrąglenie kątów między płaszczyznami wewnątrz, mobilność mebli).⁹ Pokoje wyposażone w okna o uchylnych skrzydłach, pozwalające na regulację wietrzeń w zależności od temperatury, były umeblowane prostymi sprzętami, nadającymi się do przesuwania, rozkładania i całkowitej dezynfekcji.

Chociaż budynek lecznicy został zaprojektowany przez architekta Wandalina Beringera, to jednak autorem koncepcji (także przestrzennej) sanatorium i jego programu funkcjonalnego był sam Kazimierz Dłuski. Z ostateczną decyzją o urządzeniu i wyposażeniu placówki czekał podobno do otwarcia światowej wystawy w Paryżu (w 1900 roku), aby wybrać możliwie najlepsze rozwiązania, zapewniające skuteczne leczenie i komfort kuracjuszy.¹⁰ Jeśli pamiętać o błotnistych drogach Zakopanego, o prymitywizmie życia w góralskiej zagrodzie, o prostocie wystroju izby i nieraz, jeszcze nawet w owym czasie, posiłku z „kluski” czy „warmusu” na przednówku, to taki maksymalistyczny program w realizacji sanatoryjnego przedsięwzięcia mógł się wydawać co najmniej ekscentryczny.

O tym, jak powinno być wyposażone nowoczesne sanatorium, Dłuski przekonał się w trakcie kilkumiesięcznego pobytu w Davos. Pojechał tam jeszcze przed rozpoczęciem budowy, w końcu lata 1899 roku, zwiedzając po drodze sanatoria w niedalekiej Arosie i w niemieckim Falkensteinie.¹¹ W Davos odbył praktykę w Privatsanatorium für Lungenkranke doktora Karla Turbana. Było to pierwsze w Europie zamknięte sanatorium przeciwgruźlicze położone w wysokich górach.¹² Ze względu na osobę założyciela, uchodzącego za wybitny autorytet ówczesnej fizjatrii, jego sanatorium stało się modelem dla kilkudziesięciu innych tego typu zakładów w Szwajcarii (także dla Waldsanatorium prof. Friedricha Jessena, które było pierwowzorem Mannowskiego Berghofu). Ten sam wzorec odegrał decydującą rolę w sformułowaniu koncepcji sanatorium w Kościelisku. Dłuski zastosował taką samą jak doktor Turban metodę kuracyjną Brehmera-Dettweilera¹³ polegającą na leczeniu głównie powietrzem wdychanym przez chorych spędzających większość czasu w leżalniach oraz przejął od niego pozostałe elementy terapii: hartowanie (metodą nacierania i tuszu), dobre odżywianie i rezygnacja z podawania leków (poza przeciwgorączkowymi). Ponieważ sanatorium Turbana znane było z niesłychanie rygory-

stycznego regulaminu, zwłaszcza jeśli chodzi o rozkład zajęć i czas spędzany w leżalni, ten sam obyczaj usiłował także zaprowadzić w swoim zakładzie Dłuski. W corocznych sprawozdaniach powoływał się na ustanoną przez Turbana skalę określającą stadia zaawansowania gruźlicy, a także wielokrotnie porównywał wyniki własnej terapii z rezultatami osiąganymi w Davos (które udało mu się przewyższyć jedynie jeśli chodzi o tuczenie chorych).

Możliwe, że Karl Turban miał również wpływ na architektoniczny kształt zakopiańskiego sanatorium i jego wyposażenie, nie tylko ściśle medyczne. W przygotowanej w 1893 roku pracy *Normalien für die Erstellung von Heilstätten für Lungenkranke in der Schweiz*¹⁴ Turban opisał szczegółowo warunki, jakie powinno spełniać sanatorium dla chorych na płuca.

Założenia te zostały uwzględnione w dwóch projektach sanatorium idealnego, wysłanych na konkurs sanatorium przeciwgruźliczego w Anglii w 1902 roku, które Turban opracował we współpracy z działającym w Zurychu architektem, Jacques'em Grosem. W obu zbliżonych do siebie projektach w rzucie poziomym budynku wyraźnie zaznaczony jest postulowany przez Turbana podział na trzy strefy: mieszkalną (pokoje chorych i miejsca pobytu dziennego), gospodarczą (administracja i służba) oraz medyczną (gabinety, sale operacyjne i hydroterapeutyczne). Projekt sanatorium idealnego nie został zrealizowany. Jako budowlę najbliższą jego założeniom wymienia się zazwyczaj Niemiecką Stację Terapeutyczną (Deutsche Heilstätte) w Davos-Wolfgang.¹⁵ Fasada tego budynku jest jednak prosta, bez wymaganych przez Turbana odstawionych skośnie skrzydeł. Takie skrzydła ma natomiast budynek zakopiańskiego sanatorium, którego rzut poziomy jest uproszczoną i zmniejszoną wersją koncepcji modelowej. Także kompozycja fasady zakładu Dłuskiego (choć budynek zestawiano najczęściej z Heilstätte Hohenhonnef w Niemczech) wyraźnie przypomina jeden z dwóch parzystych korpusów z projektu Grosa (cztery kondygnacje, leżalnia wzdłuż parteru, dwuspadowe dachy, oś środkowa akcentowana trójkątnym szczytem, ryzality boczne z podwyższonymi dachami). Nie było tu chyba tylko postulowanego przez Turbana podziału na część damską i męską.

Publikowane w prasie i prospektach opisy zakładu Dłuskiego pokrywają się niemal co do słowa z drobiazgowo opracowanymi normami sanatoryjnymi Turbana, zarówno w usytuowaniu i rozplanowaniu budynku, jak i wyposażenia wewnątrz (łącznie z mechanizmem otwierania okien¹⁶). W Davos Dłuski mógł poznać rozmaite modele leżalni, w które wyposażone były wszystkie tamtejsze sanatoria, również to prowadzone przez Turbana; znajdowało się przy nim kilka (w tym również wolno stojących) drewnianych pawilonów. Ich formy zostały dokładnie skopiowane w kościelnym zakładzie, zarówno w galerii wzdłuż fasady bu-

dynku, jak i osobnych altanach w parku. Leżalnie stanowiły najbardziej rzucający się w oczy element, nieznan wcześniej w Zakopanem (sama nazwa „leżalnia”, dziś już nieużywana, weszła do polszczyzny właśnie na początku XX wieku i była tłumaczeniem niemieckiego *Liegehalle*). Andrzej Strug, pisząc w satyrycznej powieści *Zakopanoptikon* (1913) o „sanatorium doktora Kubiorka”¹⁷ (czyli Dłuskiego), tak charakteryzuje je w odautorskim przypisie:

„Sanatorium to, poza czarującym widokiem na góry, odznacza się przedziwną architekturą, w której deski zakopiańskie harmonizują z wybitnie maurytańskim stylem całości. Pomalowane na kolor surowego kamienia gmachy budzą uczucie dumy w każdym miłośniku poważnej sztuki i przenoszą przechodnia do Grenady z epoki przejściowej, kiedy Maurowie budowali z drzewa baraki dla cholerycznych, palone zazwyczaj po ustaniu zarazy”.¹⁸

Roman Hennel przypuszczał, że „może drewniane altany do leżakowania w stylu powierzchniowo zakopiańskim ustawione obok Sanatorium oraz przeornamentowane zdobnictwo wewnątrz mogły budzić podejrzenia o «styl maurytański»”.¹⁹ Tymczasem Kubiorkowe leżalnie nie miały ani wschodniego, ani zakopiańskiego rodowodu (mimo formy jednej z nich, istotnie nawiązującej do budownictwa miejscowego), ale czysto szwajcarski, choć identyczne drewniane pawilony znajdowały się już w tym czasie przy sanatoriach w całej Europie.

Opinia o przeornamentowanym zdobnictwie wewnątrz nie mogła odnosić się z pewnością do pierwszej fazy istnienia sanatorium Dłuskiego. Pierwotny wystrój pomieszczeń znany jest fragmentarycznie z niewielkich fotografii zamieszczonych w wydawanych przez Dłuskiego prospektach i z ogólnikowych opisów zamieszczanych w prasie. Wiadomo więc, że obszerna jadalnia „wysoka na dwa piętra” miała dekorację ścienną w postaci stylizowanych kwiatów w rytmicznych układach, utrzymaną w duchu wiedeńskiej secesji, co podkreślały także podobne do thonetowskich krzesła.²⁰ W salonie jedyną ozdobą był wąski fryz ornamentalny biegnący pod sufitem oraz kurtyna z namalowanym pejzażem tatrzańskim. Do wzorów miejscowych nawiązywała chyba tylko polichromia kaplicy, na którą składały się rozety i stylizowane lilie oraz szlak wypełniony liśćmi dziewięcisiu i symbolami religijnymi. Nie wiadomo, kto był autorem tych wszystkich dekoracji.²¹

Sanatorium już od pierwszych dni działało sprawnie, ale Dłuscy wciąż wprowadzali zmiany w jego wyposażeniu, początkowo głównie o charakterze medyczno-higienicznym.²² Decydowali się na to, chociaż przedsięwzięcie aż do 1909 roku nie tylko nie dawało zysków akcjonariuszom (pomimo znacznej liczby pacjentów), lecz wciąż wymagało wsparcia finansowego.²³ W roku 1906, po zaprowadzeniu części innowa-

cji technicznych, przystąpiono do dekorowania wnętrza. Prawdopodobnie było to możliwe dzięki pożyczce udzielonej Dłuskim w 1904 roku przez Marię Skłodowską-Curie, która przeznaczyła na ten cel 20 tysięcy franków z Nagrody Nobla i jakąś część Prix Osiris (nadawanej przez Institut de France) wynoszącej 60 tysięcy franków;²⁴ *notabene* nie wiadomo, czy pożyczka została kiedykolwiek zwrócona.

Autor artykułu zamieszczonego w „Świecie”, który odwiedził sanatorium Dłuskich w połowie czerwca 1907 roku, zachwycał się uwzględnieniem tu „potrzeb ducha” i „rozrywek artystycznych”; przy okazji wymienił nazwiska autorów wystroju niektórych wnętrz:

„Zwiedzałem bibliotekę, w której znalazłem wiele nowości literackich, a w czytelni bogaty zbiór pism wszystkich zaborów. W ogóle nie widać tu oszczędności, rachunku, prędkiej rozrzutności, o czym świadczą np. ornamentacje efektowne malarzy Jasieńskiego i Rembowskiego i rzeźbiarza Brzezi w pięknie urządzonej salach. Podziwiałem wielką 2-u piętrową salę jadalną, salę fortepianową z popiersiem Paderewskiego, dalej sale teatralne, w której nieraz czarowali chorych tacy artyści, jak: Barcewicz, Floryński, Grąbczewski, Mrozowska, Zelwerowicz i wielu innych, często też kuracjusze urządzali tam przedstawienia amatorskie. Pobożni mają tu kaplicę. [...] Jednym słowem i natura piękna i sztuka tu się złączyły i żyją zgodnie, dopełniając się wzajemnie!”²⁵

Projekt Stanisława Jasieńskiego, lwowskiego scenografa i pejzażysty, (może) poleconego Dłuskim przez Paderewskiego,²⁶ było prawdopodobnie wspomniane malowidło na kurtynie w salonie. Natomiast Wojciech Brzezi urządził w stylu zakopiańskim małą salę jadalną (w której fryz oparty na motywach ludowych namalował Wiktor Gosieniecki) oraz portiernię.²⁷ Równocześnie z pracami Brzezi powstawała malarska dekoracja ścian i sklepień korytarzy według koncepcji Jana Rembowskiego, złożona ze stylizowanych ostów.

W tym samym czasie zbudowano na terenie sanatorium tzw. Dyrektorówkę – willę Dłuskich, która stała się nieopodal głównego budynku.

„Jest to ocieniona szpilkowym lasem wolnostojąca willa w stylu zakopiańskim, zaprojektowana przez największego majstra tego stylu – St. Witkiewicza. Cały wdzięk bogatej i malowniczej, a tak przedziwnie lekkiej konstrukcji, właściwej zakopiańszczyźnie, skupił się w tym ślicznym budynku. Osobliwe piętno daje mu dopiero niezmiernie oryginalnie pomyślana część wnętrza. Mamy tu ubikacje, będące wiernym odbiciem różnych polskich stylów ludowych. Stylowa izba łowicka, urządzona w najdrobniejszych szczegółach, daje ciekawy obraz mieszkania włościańskiego, przystosowanego do wyższych potrzeb; na sprzętach leżą pyszne samodziały łowickie, ściany przystrajają bogate wycinanki i dekoracyjnie rozmieszczone miski i talerze. Izbę zakopiańską zapełniają nie tylko stylowe me-

ble miejscowej roboty, ale jeszcze cenna kolekcja starych obrazów góralskich, na szkłe malowanych. Starożytny kaganki zastosowane zostały wybornie do światła elektrycznego. Rodzaj hallu i przedpokój urządzono w stylu krakowskim. Ozdobę tych ubikacji stanowi piękny witraż i kilim skomponowane w tym celu przez p. Henryka Uziembłę.²⁸ Zwracają wreszcie uwagę oryginalne ludowe skrzynie. [...] Trzeba było niepospolitego zmysłu piękna i gorącego ukochania swojszczyzny, aby móc stworzyć sobie takie właśnie środowisko.”²⁹

Niedługo po wybudowaniu willi Dłuskich rozpoczęto następny, najważniejszy etap zmian w samym sanatorium. O jakimś wydzielonym etapie w ramach wprowadzanych tam innowacji można mówić tylko w zakresie dekoracji wnętrza, ponieważ inne prace trwały chyba nieustannie. Na przykład w końcu lata 1909 r. odnotowano, że pojawiło się „laboratorium chemiczno-bakteriologiczne (ze zwierzyńcem). Zaprowadzano Roentgena, elektroterapię, oddzielny gabinet laryngologiczny, inhalatorium. Obecnie buduje się osobny dom dla służby, gdzie będzie sala dla zebrań służby i przedstawień, jest też dla służby czytelnia i biblioteka TSL [Towarzystwa Szkoły Ludowej]”.³⁰ Wkrótce ustawiono w parku trzy nowe werandy (w tym jedną specjalnie na upały), „powiększono teren, a płaskowzgórze zamieniono na park spacerowy”. W ramach „pracy około ulepszeń higienicznych [...] salony gościnne przeniesiono na parter, wskutek czego na pierwszym piętrze przybyło 11 widnych, słonecznych ubikacji dla pomieszczenia chorych”.³¹ Sala teatralna i muzyczna, a pewnie i biblioteka, mieszczące się pierwotnie w części wschodniej (co widać na planie dołączonym do pierwszego wydania prospektu sanatorium), na początku 1909 roku znalazły się na wysokim parterze, najprawdopodobniej w korpusie głównym.³² Do urządzenia salonów zaproszono malarzy: Karola Frycza, Jana Rembowskiego i Henryka Uziembłę.³³

Każdy z wymienionych artystów zaprojektował jeden salon, których opisy znalazły się w wielu tygodnikach. Zawarte tam informacje są dziś źródłem wiedzy o kolorystyce i szczegółach tych wnętrz, znanych z kilku czarno-białych fotografii, reprodukowanych przy tych artykułach oraz, w największym zestawie, w dzielnym zeszycie „Sztuki Stosowanej” (1910). Antoni Chołoniewski zamieścił w „Świecie” najbardziej wyczerpującą charakterystykę wystroju owych trzech sal, uwzględniając również prace Rembowskiego i Frycza wykonane w innych pomieszczeniach:

„Duży salon ze sceną dla przedstawień teatralnych skomponował Jan Rembowski. Całość utrzymana w tonie szaroniebieskim, zaczynając od linoleum podłogi, a kończąc na suficie, ścianach i zmywalnym pokryciu mebli. Ściany pokryte są częściowo freskami,³⁴ częściowo kompozycją stylizowanych pawich piór.



5



6



7

- 5. Izba zakopiańska w Dyrektorówce.
- 6. Izba łowicka w Dyrektorówce.
- 7. Izba łowicka w Dyrektorówce.
- 8. Henryk Uziębło. Salon muzyczny (z popiersiem Ignacego Paderewskiego).
- 9. Karol Frycz. Czytelnia.
- 10. Jan Rembowski. Salon teatralny.
- 11. Henryk Uziębło. Salon muzyczny (z dekoracyjną osłoną grzejnika).



Przepysznym szczegółem jest kominek (kryjący radiator [grzejnik] od centralnego ogrzewania), złożony z mieniących się kafli i ślicznego okratowania z polerowanego brązu. Nad kominkiem znajduje się oryginalny w kompozycji i wybornie stonowany witraż, przedstawiający «wieszczkę Tatr». W bocznych oknach umieszczone zostały dwa mniejsze witraże. Do salonu prowadzą schody i przedsionek, skomponowane również przez Rembowskiego, o wspaniałych lampach z kutego żelaza i kryształowych szkieł, i ozdobione pięknie pomyslanymi odrzwiami i boazerią.

Salon Rembowskiego łączy się dużymi drzwiami z salonem muzycznym, wytwornie urządzone według pomysłu Henryka Uziembły. Białe, lakierowane meble, kryte gorąco żółtym materiałem, szlifowane lustra, czarny fortepian, jasnopopielate tło linoleum podłogi, okazałe lampy, barwne i wysoce harmonijne mozaiki i dekoracje ściennie, wreszcie przepiękne witraże okienne w tonach rdzawozłotych dają całość niezmiernie wykwintną. Koło fortepianu wznosi się popiersie Paderewskiego dłuta St. [właściwie: Tadeusza] Błotnickiego.

Karol Frycz urządził nader interesująco czytelną, dając jej ogólny ton liliowoszary, zarówno w meblach, jak w drewnianych obramieniach ścian, drzwi i okien. Piękne w rysunku są meble, zwłaszcza duży fotel, zegar, szafy biblioteczne oraz ruchoma balustrada, zamykająca się przy wydawaniu książek z czytelnicy. Bardzo oryginalne są lampy w kształcie latarek, polichromia ścian nad boazerią, kominek kafelkowy z mozaiką, przedstawiającą zabawną grupę kotów, wreszcie witraże okienne z papugami. W niszy ustawiono popiersie śp. Adama Krasieńskiego, byłego wiceprezesa sanatorium, wykonane przez [Jana] Nalborczyka. Dalszym dziełem Frycza jest poczekalnia przy gabinecie lekarskim z pięknym fryzem i bardzo interesującym witrażem, wreszcie ogródek zimowy z cysterną”.³⁵

Niewiele wiadomo o obu ostatnich pracach Frycza; zachowały się dwie fotografie poczekalni oraz krótki jej opis.³⁶ Również nieznanym jest wygląd innych fragmentów urządzenia gmachu wykonanych w tym samym czasie, a niewzmiankowanych przez Chołoniewskiego. Uziembło zrobił tam dwadzieścia witraży na klatkach schodowych i w korytarzach, o których można wnioskować jedynie na podstawie jednobarwnej fotografii opublikowanej w prasie,³⁷ zaś Tymon Niesiołowski opracował „dekorację kaplicy w sanatorium, ozdobienie gabinetu i zaplanowanie architektoniczne podjazdu wraz z oszkloną werandą”.³⁸

Stosunkowo najpełniej udokumentowany jest wspomniany przedsionek i prowadząca do sali teatralnej klatka schodowa autorstwa Rembowskiego. Znane są dwie fotografie wnętrza oraz projekty rysunkowe i szkice przygotowawcze. Artyście udało się tu dokonać bardzo zręcznej adaptacji elementów stylu zakopiańskiego (m.in. motywy z łyżnika i z uchwytu czer-

paka) do względnie reprezentacyjnych, „światowych” wnętrza. Wyabstrahował je i zestawiał w taki sposób, że choć całość budzi skojarzenie z późną, „uspokojoną” secesją, to czytelna jest specyficznie ludowa dekoracyjność pierwowzorów. Najbardziej samodzielnym pomysłem artysty w wystroju klatki schodowej jest wspomniana przez Chołoniewskiego lampa. Występuje tu w dwóch wersjach – jako wisząca w przedsionku oraz stojąca na każdym słupie balustrady. Jej klosz, wykonany z połączonych w czasie nieobrobionych kawałków kryształu, obejmuje obręcz z kutego żelaza, która łączy się z resztą oprawy za pomocą zdwojonych wolutek zapożyczonych z uchwytu podhalańskiego czerpaka.

Lampa jest jednym z niewielu elementów, które zachowały się do dziś z bogatego wystroju sanatorium; wisi w sieni Muzeum Tatrzańskiego im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Pozostałe relikty to znajdujące się Muzeum Narodowym w Krakowie wielkie *panneaux* Rembowskiego (*Pochód górali*, *Pochód dzieci*, *Złotogłów*), wprawione pierwotnie w ściany salonu teatralnego. Pochodzący z tego samego wnętrza fotel wystawiono w 2012 roku na aukcji Allegro, co pozwala mieć nadzieję, że być może ocalały stamtąd jeszcze jakieś inne przedmioty.

Zakończenie dekoracji „salonów ogólnych” na przełomie 1909 i 1910 roku stanowiło finał przekształcania wszystkich wnętrza sanatorium. Już wcześniej podziwiane za komfort urządzenia, udogodnienia techniczne i nowoczesne zaplecze medyczne, stało się teraz rodzajem ośrodka sztuki: „W dzisiejszej swej postaci Sanatorium przedstawia się jako niezmiernie harmonijne i celowe muzeum sztuki swojskiej, na ogół gości działające niby księga naukowa, na stałych zaś pensjonariuszy – nad wyraz mile i kojąco”.³⁹ Jego zwiedzanie było stałym punktem programu pobytu w Zakopanem nie tylko delegacji lekarzy czy władz Galicji, ale także wycieczek grupujących członków rozmaitych towarzystw czy młodzież szkolną.⁴⁰ W 1910 czasopismo „Zakopane” donosiło:

„W sobotę 19 III przybyli do Zakopanego pp. E. Pliwa, radca ministerialny, dr Henryk Redl, radca sekcyjny, referent dla spraw szkół przemysłowych w ministerstwie robót publicznych, Antoni Stefanowicz, kraj[owy] inspektor szkół przem[ysłowych] i sekretarz namiestnictwa dr Żebracki ze Lwowa. [...] Po południu wyjechali na zwiedzanie Sanatorium dr Dłuskiego. Trzy sale urządzone niedawno przez artystów: Rembowskiego, Frycza i Uziembłę, ich sztuka dekoracyjna i prace malarskie zdziwiły przede wszystkim gości wiedeńskich, którzy nie

Zdjęcia na stronie obok:

12. Jan Rembowski. Klatka schodowa.
13. Jan Rembowski. Salon teatralny.
14. Henryk Uziembło. Salon muzyczny.
15. Henryk Uziembło. Salon muzyczny.



12



13



14



15



16



17

spodziewali się widzieć tutaj tak wykwintnych rzeczy. Towarzyszył im tutaj p. Rembowski i kilku artystów, członków Sztuki Podhalańskiej z Zakopanego”.⁴¹

Do popularności nowych wnętrz kościeliskiej placówki przyczyniły się liczne artykuły w prasie i ilustrowanych tygodnikach (także kulturalnych), wszystkie bez wyjątku utrzymane w niezwykle pochlebnym, wręcz entuzjastycznym tonie. Było to, rzecz jasna, świetną reklamą dla zakładu. Przy okazji opisu salonów zwracano uwagę na trzy zagadnienia: terapeutyczną funkcję sztuki, polski charakter wnętrz oraz wyjątkowość pomysłu.

Pierwszą z tych kwestii podnoszono już wcześniej, w związku z najwcześniejszym etapem modernizacji wystroju pomieszczeń w 1907 roku:

„Dr Dłuski, postanawiając wykonać część urządzeń swego zakładu w stylu zakopiańskim, był zresztą nie tylko dobrym lekarzem [podkr. UM]. Atmosfera życia wewnętrznego w zakładzie leczniczym tego typu, co sanatorium zakopiańskie, nie jest wcale czynnikiem obojętnym z lekarskiego punktu widzenia, a jako jeden z głównych składników tej atmosfery, musi być uznany pierwiastek piękna. Gdy chodzi o ogólne pobudzenie do intensywnego życia organizmu, nadwątłego chorobą, nie jest wszystko jedno, czy chory będzie miesiącami przebywał w ponurych, niestylowych koszarach, czy w salach i ubikacjach, na których artyście wycisnął piętno swego smaku”.⁴²

Słowa te znajdowały oparcie w poglądach Kazimierza Dłuskiego ukształtowanych zapewne pod wpływem najnowszych nurtów w medycynie rozwijanych głównie w środowisku wiedeńskim. Dłuski zwracał dużą uwagę na dbałość o równowagę psychiczną chorych, co zaznaczał w corocznych sprawozdaniach z działalności kościeliskiego zakładu:

„Jeśli zdrowy człowiek, każdy z osobna przedstawia cały świat odrębny, pełen tajemnic w jego wewnętrznym, duchowym życiu, to tym bardziej da się to powiedzieć o chorym, z tym nadmienieniem, że na dnie tych tajemnic leżą u niego cierpienia ciała, potęgujące cierpienia ducha, a jedne z drugimi mocno powiązane wytrącają z równowagi psychicznej inteligentną jednostkę przy obecnych warunkach naszego życia. [...] chorzy [...] łatwo popadają w krańcowy pesymizm graniczący z rozpaczą – co znów wywiera bardzo ujemny wpływ na ich zdrowie”.⁴³

Był to więc trzeci – oprócz leczenia powietrzem i dietą – punkt jego programu kuracyjnego. Starał się dużo przebywać z pacjentami, rozmawiać z nimi, utrzymywać „za pomocą serdecznego słowa i spokojnego przekonywania w stanie równowagi psychicznej” i da-

wać „męską pociechę w chwilach zwątpienia”,⁴⁴ jak również zapewnić im zajęcia i rozrywki. Dlatego też od początku zaplanował w swoim sanatorium czytelnię i bibliotekę, salę teatralną i salon muzyczny (w którym sam grywał na fortepianie); organizował występy wybitnych artystów⁴⁵ oraz inscenizacje przygotowywane przez samych kuracjuszy, zapraszał kabarety i urządził „przedstawienia obrazów świetlnych”.⁴⁶ W 1908 roku Rada Nadzorcza Sanatorium postanowiła oficjalnie włączyć muzykę „w całość terapeutycznego oddziaływania na kuracjuszy”.⁴⁷ W zakładzie reprezentowane były wszystkie niemal rodzaje sztuk; miejscem, gdzie dochodziło do swego rodzaju ich syntezy – na modłę Wagnerowską – były salony, zwłaszcza muzyczny i teatralny. W ten sposób „piękno stało się jakby integralną częścią atmosfery, mającej uzdrawiać i koić”.⁴⁸

Na włączenie sztuki do programu terapeutycznego Dłuskiego mogły mieć, oprócz aktualnych tendencji w medycynie, coraz liczniej pojawiające się, także w Polsce, publikacje dotyczące sztuki stosowanej, w których podnoszono kwestię oddziaływania estetycznego otoczenia na psychikę ludzką.⁴⁹ Nie bez znaczenia były także opinie Stanisława Witkiewicza, zaprzyjaźnionego z obojgiem lekarzy. Autor projektów wnętrz i przedmiotów użytkowych, związany – jako członek honorowy – z Towarzystwem Polska Sztuka Stosowana (i może pośredniczący w kontaktach Dłuskich z Fryczem i Uziembłą), powoływał się głównie na dwa źródła: na Cypriana Norwida i jego koncepcję takiego kształtowania wszystkich wytworów otaczających człowieka, aby objawiała się w nich „cała cyrkulacja idei piękna w czasie danym”,⁵⁰ oraz na dokonania „wskrzesicieli ducha sztuki nowych czasów”⁵¹ – Johna Ruskina i Williama Morrisa. Sztuka nie była dla Witkiewicza „ozdobą życia”, ostatnią w kolejności – po zaspokojeniu innych potrzeb – ale potrzebą pierwotną:

„Sztuka [...] bowiem nadaje martwym symbolom słów ich treść istotną, nadaje im siłę rozbudzania uczuć, zapalania wyobraźni, siłę wykrzesywania czynu. Tworzyć sztukę i ułatwiać doznawanie od jej dzieł wrażeń, jest to spełniać jedno z najważniejszych zagadnień wyższego życia duchowego, jest to zaspakając jedną z potrzeb, bez której zadośćuczynienia ludzkość nie może istnieć”.⁵²

Realizując artystyczne wnętrza, Dłuscy spełniali również postulat Witkiewicza, by Zakopane stało się centrum kulturalnym, z którego prawdziwa sztuka, mająca siłę jednoczenia narodu, promieniuje na całą Polskę. Fakt, że zatrudnili do dekoracji wnętrz sanatorium Polaków, pozornie wydaje się oczywisty. W rzeczywistości takie rozwiązanie nie było wcale regułą:

„Problemat urządzenia tych ubikacji był nader łatwy do rozwiązania. Wystarczyło odwołać się do wiedeńskiego czy berlińskiego szablonu, którego obficie zaopatrzone skarbiec tak chętnie i uczynnie oddaje się

Zdjęcia na stronie obok:

16. Jan Rembowski. Salon teatralny z obrazem *Pochód górali*.

17. Jan Rembowski. Salon teatralny z obrazami *Dzieci góralskie i Złotogłów* oraz z witrażem *Wieszczka Tatr*.

do rozporządzenia polskim sąsiadom. PP. Dłuscy, gospodarze zakopiańskiego sanatorium, wpadli na pomysł zgoła odmienny. Zamiast postąpić, jak nakazywał obyczaj narodowy, i sięgnąć do wzorków berlińskich, zwrócili się do znanych artystów polskich”.⁵³

Rzecz jasna, zdecydowały o tym także względy praktyczne. Z działającymi w Galicji Fryczem i Uziembłą oraz z mieszkającym w samym Zakopanem Rembow-
skim łatwo było się kontaktować i uzgadniać projekty z warunkami sanatoryjnymi; większość prac realizowana była na miejscu lub zlecana rzemieślnikom w Krakowie, toteż odpadał problem dość kosztownego transportu. Główną jednak rolę odegrało pragnienie Dłuskich, aby podkreślić czysto polski charakter zakładu. Wyrażało się to już wcześniej w ich staraniach wyszukiwania w kraju wykonawców rozmaitych akcesoriów sanatoryjnych. Na przykład spluwaczki z impregnowanej tektury, które „do ostatnich czasów były wyrabiane wyłącznie w fabrykach niemieckich, obecnie, po długich próbach, wyrabia [...]”, na żądanie doktorostwa Dłuskich, polska fabryka wyrobów tekturowych w Tarnowie. Wyrabia ona także bibułkowe krepowe chusteczki do wycierania ust; te również po razowym użyciu idą do spalenia”;⁵⁴ również specjalne materace „ze stalowych pasów” były w sanatorium produkcji krajowej. „Przyjemnie jest myśleć, że choć na tym polu możemy obejść się bez pomocy Niemców i dziwnym jest, że mimo wszystko, znajdują się jeszcze polscy lekarze, którzy wolą wysłać pacjenta do Görbersdorfu – niż do Sanatorium w Zakopanem”.⁵⁵ Wszystkie te rozwiązania zgodne były z pierwotnymi założeniami, aby zakład stał się wzorem dla innych tego typu placówek, ukazując możliwości sprostania wszystkim higienicznym wymogom bez uciekania się do importu. Jednak dekoracja salonów przekraczała już ramy tego programu i traktowana była jako wzór do naśladowania nie tylko dla ośrodków medycznych, ponieważ były to w ogóle wnętrza publiczne „beprzykładne w Polsce, a nawet w Europie niestety rzadko spotykane, bo według rysunku i przy udziale pierwszorzędnych sił artystycznych skomponowane”.⁵⁶

Z pewnością akcentowanie polskości oraz oryginalne rozwiązanie plastyczne pomieszczeń ogólnodostępnych, w znacznej mierze określające kształt i atmosferę sanatoryjnego świata, stanowią najbardziej widoczną różnicę pomiędzy zakładem Dłuskiego a opisanym w *Czarodziejskiej górze* Berghofem. Inne realia natomiast są prawie identyczne. Wystarczy przebyć z Hanssem Castorpem, prowadzonym przez Joachima, drogę do przydzielonego mu pokoju, a potem rzucić okiem na folder reklamowy *Sanatorium dla chorób piśsiowych w Zakopanem*. W powieści czytamy:

„Ściany powleczone olejną farbą błyszcząły biało i twardo, jak wylakierowane. [...] W dwóch miejscach korytarza przed wylakierowanymi na biało, numerowanymi drzwiami stały na podłodze jakieś balony [...].

– Mieszkasz tutaj – odezwał się Joachim. – Numer trzydziesty czwarty. [...]

Na ścianie między podwójnymi drzwiami przybite były haki na ubrania.

Joachim zapalił górną lampę. W jej drżącej poświacie ukazał się pokój miły i zaciszny, z białymi, praktycznymi meblami, z również białymi, grubymi tapetami do zmywania, z czystym linoleum na podłodze [...].

– Przedwczoraj umarła tu jedna Amerykanka – rzekł Joachim. [...] Ale wyniesiono ją już wczoraj rano, a potem zrobiono tu naturalnie gruntowną dezynfekcję formaliną, to ma być nadzwyczaj celowe”.⁵⁷

Natomiast Dłuski tak opisywał swoje sanatorium:

„Ze względu na spokój chorych pokoje mają podwójne drzwi, między nimi zaś przedpokoik z wieszakami na ubranie. Całe umeblowanie wykonane jest według umyślnych wzorów i nadaje się do radykalnej dezynfekcji. Wszystkie meble są rozbierane, [...] powleczone zmywalnym lakierem. Podłogi z belek gipsowych pokryte są wszędzie linoleum. Oświetlenie elektryczne każdego pokoju składa się z dwóch lamp [...]”.⁵⁸

Analogiczny jak w *Czarodziejskiej górze* był rozkład zajęć i jadłospis, łącznie ze szklanką mleka podawaną późnym wieczorem. Podobnie wyglądały kontakty lekarzy z chorymi, którzy wspólnie spotykali się nie tylko podczas obchodu w trakcie leżakowania, ale również w jadalni czy wieczorem w salonach.

W obu sanatoriach autonomiczność świata, który rządzi się własnymi prawami, podkreślał wewnętrzny, hermetyczny kod językowy. W Berghofie takim porozumiewawczym sformułowaniem było zwłaszcza owo „tu, na górze”. Na termometr i kieszonkową spluwaczkę mówiono tam „rtęciowe cygaro” i „niebieski Henryk”, natomiast u Dłuskiego przedmioty te nazywano „fajka” i „tabakierka”. Zakopiańskich pacjentów ochrzczono mianem „bakcyli”, wykazując się podobnym poczuciem humoru jak autor określenia „Stowarzyszenie jednego płuca” w *Czarodziejskiej górze*. Do języka sanatoryjnego należały również przezwiska, używane i tu, i tam.⁵⁹

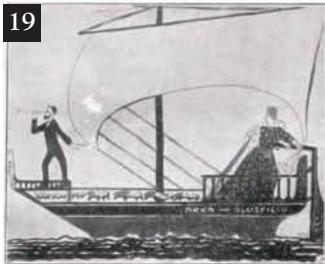
Takich podobieństw jest więcej. W Berghofie rzadko mówiło się o śmierci pacjentów, a ciała wynoszono

Zdjęcia na stronie obok:

18. *Przegląd bacylek*. Obchód chorych w Sanatorium w Kościelisku (dr Kazimierz Dłuski i jego współpracownicy: Stefan Rudzki i Ludwik Pinkus). Fotografia rysunku satyrycznego prawdopodobnie autorstwa Konstantego Steckiego (seniora), ok. 1913.
19. *Arka Dłuskiego* (z Bronisławą Dłuską w królewskim płaszczu, trzymająca ster), rysunek satyryczny nieznanego autora, zamieszczony w jednodniówce *Śmieję się, bakcylu*, 1908.
20. Sanatorium (fragment) 2012.
21. Henryk Uziembło. Anons reklamowy, ok. 1909 (zamieszczony w czasopiśmie i innych publikacjach).



18



20



21



22



23



24



25

z pokojów w tajemnicy przed resztą towarzystwa. U Dłuskich również „starano się ukryć zgon przed pacjentami celem uniknięcia przygnębiającego wrażenia. Zmarłego wywożono po cichu nocą, informując oficjalnie pacjentów, że chory wyjechał się leczyć na południe”.⁶⁰ Jeśli wierzyć Rafałowi Malczewskiemu, zwłoki niekiedy zwoziło się z góry na taczkach,⁶¹ przypomina transport zmarłych na bobslejach z położonego powyżej powieściowego Berghofu sanatorium Schatzalp.

W podobieństwie powieściowego sanatorium z Davos i realnego w Kościelisku nie ma nic dziwnego, skoro Dłuski wzorował swój zakład na sanatorium Turbana, które było z kolei modelem dla innych placówek w Szwajcarii, a potem w Europie. Także dla Waldsanatorium prof. Friedricha Jessena w Davos-Platz, w którym leczyła się Katia Mann. Wiadomo, że pomysł *Czarodziejskiej góry* powstał w 1912 roku, w Davos, gdzie pisarz przyjechał w odwiedziny do żony, przebywającej tam na kuracji. Znalazł realia, także te najdrobniejsze, które wiernie powtórzył w powieści (budowanie rzetelnych podstaw scenograficznych czy sytuacyjnych należało do praktyki pisarskiej Manna, choć jego twórczość w ogóle, a *Czarodziejska góra* w szczególności, nie ma zbyt wiele wspólnego z realizmem). Budynek fikcyjnego Berghofu ze względu na bryłę i położenie przypomina Internationales Sanatorium doktora Hansa Philippiego w Davos-Dorf, zaś jego wnętrza powtarzają wygląd i rozmieszczenie pomieszczeń w Waldsanatorium. Stamtąd również został prawdopodobnie zapożyczony sanatoryjny mikroświat *Czarodziejskiej góry* i rządzące nim zasady. Ale tak samo było w innych lecznicach, z czego zdawał sobie sprawę powieściopisarz, skoro w komentarzu do *Czarodziejskiej góry* zawsze mówi nie o sanatorium, ale o sanatoriach przeciwgruźliczych przed I wojną światową.⁶²

Mimo obecności realiów Berghof jest sanatorium fikcyjnym, kreacją Manna, wypreparowanym skrótem rzeczywistości koniecznym jako katalizator przeżyć i tło dla drogi inicjacyjnej młodego bohatera. Dlatego część różnic pomiędzy powieściowym a rzeczywistym sanatorium przeciwgruźliczym na początku XX wieku pokrywa się z tym, co przez Manna zostało przemilczane, usunięte, zmarginalizowane bądź pomniejszone. *Czarodziejska góra* narusza podstawy mitu gruźlicy w tej formie, którą opisuje i analizuje Susan Sontag.⁶³ W Berghofie żaden z kuracjuszy nie jest przecież artystą, a Settembrini uświadamia Castorpowi, że choroba może dotyczyć ludzi całkiem prymitywnych i wcale nie doprowadza do stanu wyjątkowej subtelności czy wzniosłości. Nie ma pod-

staw, by sądzić, że inaczej było w zakładzie Dłuskiego, chociaż jego starania o zaspokojenie (lub wzbudzenie) potrzeb estetycznych czy nawet szerszej – duchowych – można odczytywać jako lustrzane odbicie mitu gruźlicy.

Do jego sanatorium przyjeżdżali też artyści, ale stanowili znikomy procent liczby wszystkich pacjentów. I to nie dlatego, że rzadziej niż inni chorowali na płucą, ale ze względu na ograniczenia finansowe. U Manna jedynie Settembrini jest zdecydowanie ubogi i nie mieszka w Berghofie, ale kwestie ekonomiczne, choć obecne w powieści, nigdy nie wysuwają się na plan pierwszy. Odwrotnie niż w przypadku zakopiańskiego zakładu, którego kwestie pieniężne dotyczyły nie tylko jako przedsiębiorstwa i majątku akcjonariuszy, lecz również jako idei – w kontekście medycznym i społecznym. Sprawy finansowe bywały też powodem konfliktów między sanatorium a władzami Zakopanego, w znacznej mierze stanowiących konsekwencję sporu, o wpływ pobytu chorych na atrakcyjność wypoczynkowo-turystyczną samej miejscowości i jej okolic.

Tego głównie dotyczyło Witkiewiczowskie „Bagno”, o tym pisali publicyści humorystycznego lewicowego czasopisma „Liberum Veto” w numerze zakopiańskim z roku 1903. Zamieszczono tam na przykład *Projekt ustawy przeciwgruźliczej dla Bagna, opracowany przez komisję znawców* (w skład której wchodził wójt, kominiarz, hr. T., rzeźnik, weterynarz, dwóch policjantów i lekarz klimatyczny):

„Wszystkim suchotnikom wstęp do Bagna wzbroniony.

Podejrzanych o gruźlicę pasażerów jadących do Bagna wysadza konduktor w Poroninie.

Mniej podejrzanych przetrzymuje na dworcu w Bagnie specjalna komisja złożona z weterynarza i policjanta i odstawia szupasem na miejsce urodzenia.

Gdyby jakiś suchotnik lub podobne indywiduum pomimo to dostało się do Bagna, wolno każdemu obywatelowi schwycić takiego pana [...] i oddać go w ręce policji.

W razie gdyby ktoś podejrzany o gruźlicę nie przyznawał się do tego – zarządza się natychmiastową sekcję i w razie rzeczywistego nieznaledzenia przez znawcę (weterynarza lub policjanta) śladów choroby – wolno jest ciału pozostać nadal w Bagnie.

Votum separatum jednego z członków komisji (anonim): 1. wszystkie domy, w których jest choć jeden podejrzany o gruźlicę (w domach radnych gminy nigdy ich nie było i nie ma), pomalować na czerwono i dać napisy: tu mieszka suchotnik; 2. wolno z tych domów wychodzić wyżej wymienionym suchotnikom tylko w gumowych workach na głowie ze szczelnie zaciągniętym sznurem naokoło szyi”.⁶⁴

Rzeczywistość wcale nie tak bardzo różniła się od jej wizji satyrycznej, skoro zamieszczane w prasie anonsy reklamowe pensjonatów zawierały często adnotację: „Chorych na gruźlicę nie przyjmuje się”.

Zdjęcia na stronie obok:

22. Leżalnia wzdłuż południowych murów budynku Sanatorium, ok. 1902.

23. Obchód werandujących kuracjuszy, ok. 1902.

24. Prace wiosenne przed budynkiem sanatorium (widoczne zachowane leżalnie z roletami), 1970.

25. Salon, ok. 1902.

Od 1882 roku, kiedy Robert Koch opublikował wyniki badań mikrobiologicznych nad *Mycobacterium tuberculosis*, lekarze zyskali pewność, że suchoty są chorobą zakaźną. Naukowo ustalona etiologia nie mieściła się w micie gruźlicy, który w gotowych scenariuszach zawierał rozmaite przyczyny suchot – od nadwrażliwości i przepracowania po rozpustę. W *Czarodziejskiej górze* także ten aspekt mitu prawie nie pozostawił śladu, i choć mówi się na przykład o dezynfekcji pokoiw sanatoryjnych, to jednak problem zarażenia się chorobą właściwie jest nieobecny. Natomiast ponura rzeczywistość Zakopanego początku XX wieku pokazała, że akcje prowadzone przez lekarzy i społeczników, którzy w licznych artykułach i broszurach poruszali temat przyczyn, prewencji i leczenia gruźlicy, miały groźne konsekwencje uboczne. Suchotnicy, uważani wcześniej za obciążonych chorobą dziedzicznie i traktowani ze współczuciem, teraz mogli budzić również strach i niechęć.

Ilustracją zasygnalizowanych problemów, które odróżniały fikcyjne, sztucznie wymodelowane sanatorium od realnego odpowiednika, jest list poety Józefa Ruffera, któremu przyjaciele zorganizowali darmowy pobyt w sanatorium Dłuskiego (a nie był to jedyny przypadek hołubienia ubogich chorych przez tego wybitnego lekarza, a jednocześnie i przedsiębiorcę, i socjalistę). Ruffer nie chorował na gruźlicę, lecz na nerwy, jednak nie to było głównym powodem jego odmowy:

„Rozmyślałem dziś nad Sanatorium gruntownie i doprawdy to nie będzie dobre dla mnie.

Bo posłuchajcie i zważcie u siebie:

Nie mam absolutnie garderoby, która by się nadała do Sanatorium. Byłbym wprost narażony na kpinę, nawet ze strony służby. A tego nie zniósłbym.

Żeby Dłuski nie wiem jak ukrywał, że jestem tam «na darmosze», to wylezie, ludzie łatwo przewąchają i oto drugie upokorzenie.

Wiadomo Wam, że jestem hypochondrem i z pewnością leżącemu na leżaku między spluwającymi suchotnikami i obcującemu wciąż z nimi będzie mi się zdawało co dzień, że się już zaraził.

Zmuszony sanatoryjnym trybem życia do ustawicznego werandowania, dalej do brania udziału w przedstawieniach amatorskich (oczywiście!) i innych podobnych szopkach, nie miałbym nic czasu dla siebie, a pali mi się do pisania.

Nie znajdę tam ludzi, z którymi byłoby mi dobrze, a w Zakopanem jest Kasprowicz, Sieroszewski, Witkiewicz i moc dobrych znajomych. Wreszcie:

Siedząc w Sanatorium, zdobędę piętno suchotnika, a tego nie chcę żadną miarą”.⁶⁵

Ten prywatny i szczery list mówi o tym, co nie mogło się znaleźć w żadnym artykule prasowym i co zaledwie sugerowały teksty literackie, w tym również powieść *Manna*. Dla poety sanatorium nie było w żadnym razie miejscem idyllicznym, dostrzegał jego absurdalność, głównie

dlatego, że stosowanie się do wewnętrznych przepisów zakładu nie miało dla niego żadnego uzasadnienia. Zdawał sobie sprawę z presji, jakiej podlegali kuracjusze. Wytworne i czyste wnętrza pełniły w istocie funkcję więzienia – tak ze względu na przymus izolacji, jak z uwagi na panujący tam dryl (nazywany przez lekarzy *regime*), zamaskowany niekiedy pozorem rozrywki. (Niewielu wprawdzie postrzegało sanatorium jako miejsce kaźni – tak jak Franz Kafka, który ośrodek leczniczy w Meranie porównywał do „komór ołowianych” Casanovy, a w lekarzu zmuszającym go do jedzenia widział po prostu oprawcę).

Ścisłe przestrzeganie regulaminu uważano za niezbędny warunek powodzenia kuracji i zapewne stały za tym racje medyczne. Ale nie zmienia to faktu, że fragmenty entuzjastycznej relacji z pobytu w zakopiańskim sanatorium jednej z pierwszych jego pacjentek noszą w warstwie językowej piętno odczutej przemocy: „A żelazna ręka dyrekcji zmusza każdego do poddania się nowym warunkom i do sumiennego i konsekwentnego wypełniania założeń, w imię którego przyjechało się tutaj”.⁶⁶ Inny kuracjusz wspomina, że gaszenie światła w pokojach o wyznaczonej porze bywało egzekwowane bardzo skutecznie, ponieważ Dłuski, oczywiście dla dobra swoich podopiecznych, obserwował ze swej Dyrektorówki okna gmachu.⁶⁷ Jeszcze bardziej o ideę panoptikonu ociera się argumentacja postulatu, by w budynkach sanatoryjnych zastąpić balkony leżalniami, bo, zdaniem między innymi doktora Turbana, nie tylko lepiej zasłaniały od wiatru, ale umożliwiały lekarzowi pełniejszą kontrolę nad chorymi.⁶⁸

Dla niektórych poczucie uwięzienia rozciągało się na całe Zakopane. Mędrzec Zmierchoświt z *Nietoty* Tadeusza Micińskiego, którego pierwowzorem był chory na gruźlicę Stanisław Witkiewicz, nie opuszczał Zakopanego „przykuty do gór”. Innych, dla których pobyt w Tatrach stanowił szansę jeśli nie wyzdrowienia, to przynajmniej powstrzymania suchot, Miciński nazywa „skazancami utrzymującymi się tylko w łańcuchach górskiego powietrza, za kratami żywicznych świerkowych borów”.⁶⁹ W tej perspektywie Zakopane początku XX wieku, tak różne co do warunków życiowych od wyszukanego komfortu kościeliskiego zakładu, okazuje się rodzajem sanatorium-więzienia. A jednocześnie, słusznie nazywane salonom artystycznym i intelektualnym Polski pod zaborami, pełniło przecież podobną funkcję jak sanatorium Dłuskiego, w którym widziano nie tylko ośrodek medyczny, ale „oazę sztuki”, ostoję kultury duchowej i tożsamości narodowej.

Dzisiaj, kiedy w gmach dawnego sanatorium, należący do zespołu Wojskowego Domu Wypoczynkowego „Kościelisko”, wbił się jak nosorożec betonowy łącznik-pawilon wybudowany w latach 70., kiedy po dawnych leżalniach przed budynkiem nie zostało nawet śladu, mało kto pamięta o wyjątkowości tego miejsca. Już od 1918 roku, po wyjeździe Dłuskich, choć sanatorium na-

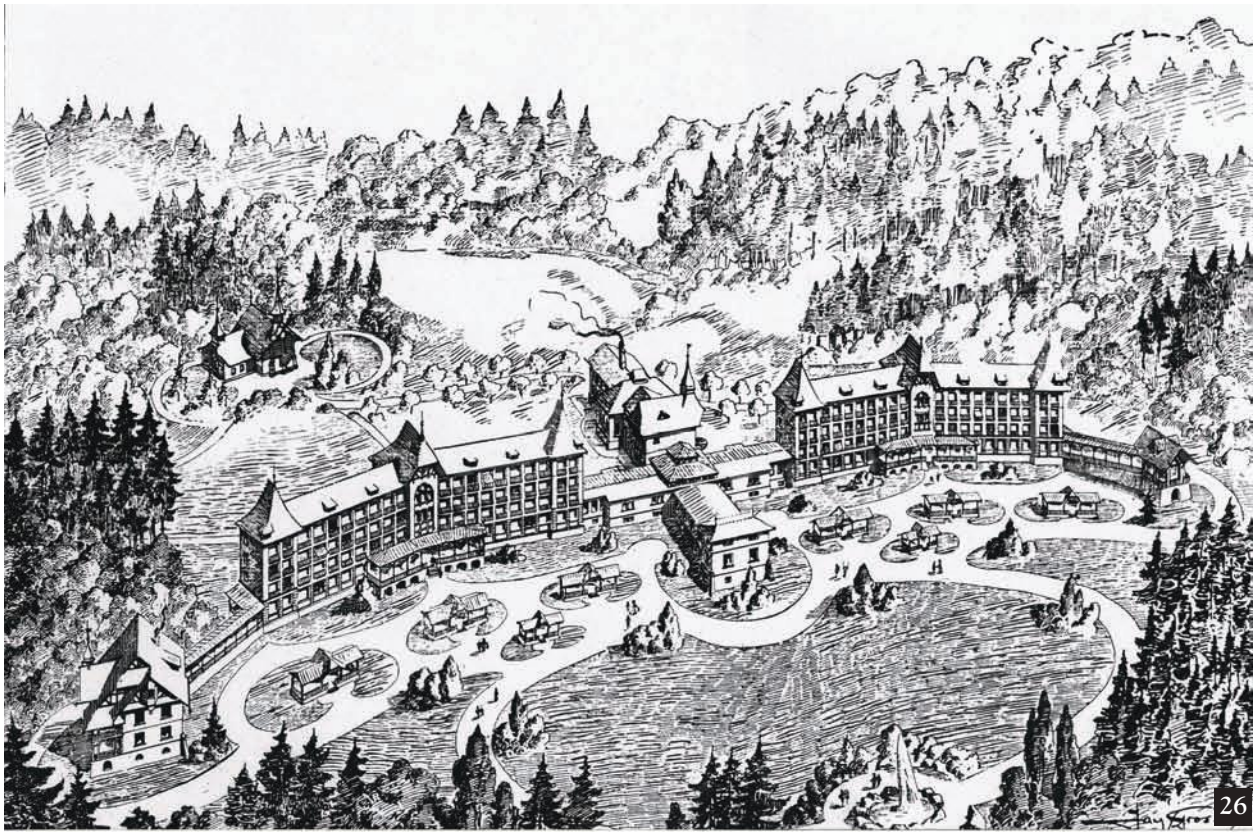
dal przyjmowało chorych, straciło swój status ośrodka wzorcowego i stało się jednym z wielu, które coraz liczniej budowano wokół Zakopanego. Kolejne remonty i usunięcie unikatowego wyposażenia salonów około 1928 roku zatarło z czasem pamięć także o kulturotwórczej funkcji placówki i jej niezwykłych twórcach, którzy angażowali się we wszystkie chyba przedsięwzięcia podejmowane w Zakopanem. On – wybitny ftyzjatra, autor liczących się prac naukowych, przedsiębiorca sanatoryjny i bezinteresowny opiekun potrzebujących, wreszcie wybawiciel uwięzionego przez władze austriackie Lenina, ona – „Atatürk w spódnicy”, która „władła starostwem, nie lękała się namiestnictwa i może nawet cesarza”, i *de facto* prowadziła sanatorium. Razem była to „Młoda Polska”, szlachetna i nie do życia, coś z przybyszewszczyzny i coś z marksizmu tego gatunku, który tak łatwo dał się dorzucić komunizmowi. Szklane domy plus *Jaś nie doczekał*, plus *Bazyliśsa Teofanu*.⁷⁰

* Tekst jest skróconym fragmentem monografii sanatorium Kazimierza Dłuskiego w Zakopanem przygotowanej przez autorkę.

Przypisy

- 1 W. Kossak, *Wspomnienia*, oprac., wstępem i przypisami opatrzył K. Olszański, Warszawa 1971, s. 181.
- 2 Podstawowe źródła do życiorysu K. Dłuskiego: W. Pobóg Malinowski, A. Wrzosek, *Dłuski Kazimierz*, PSB, t. 5, 1939-1946; L. Krzywicki, *Wspomnienia*, t. 1, Warszawa 1957, s. 294-295; t. 2, Warszawa 1958, s. 19, 63, 64; B. Limanowski, *Pamiętniki*, t. 2 i 3, Warszawa 1958, 1961 (*passim*); *Słownik biograficzny działaczy polskiego ruchu robotniczego*, red. F. Tych, t. 1, Warszawa 1978; P. Szarejko, *Słownik lekarzy polskich XIX wieku*, t. 1, Warszawa 1991; M. Pinkwart, L. Długolecka-Pinkwart, *Zakopane. Przewodnik historyczny*, Bielsko-Biała 2003, s. 371-373.
- 3 Wierzbęta [K. Waliszewski], O „nowej kobiecie” (*notatki i interviewy*), III: *U pani Dłuskiej*, „Dział Literacko-Artystyczny” (dodatek do „Kraju”) 1897, s. 153-157; o B. Dłuskiej zob. też: K. Stecki (senior), *Wspomnienia zakopiańskie (1910-1923)*, Kraków 1976, s. 10-11; *Słownik biograficzny działaczy*, dz. cyt.; P. Szarejko, dz. cyt.; *Korespondencja polska Marii Skłodowskiej-Curie 1881-1934*, oprac. K. Kabzińska i in., Warszawa 1994, s. 4, przypis 2 do listu I.
- 4 A. Piber, *Droga do sławy. Ignacy Paderewski w latach 1860-1920*, Warszawa 1982, s. 321.
- 5 *Sanatorium dla suchotników w Zakopanem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 31, s. 614.
- 6 List Dłuskiego do Paderewskiego, z 27 V 1900, cyt. za: A. Piber, dz. cyt., s. 322.
- 7 „Kurier Warszawski” 1902, nr 215 (8 VIII).
- 8 E. Brzeziński, *Wspomnienia mojego życia*, Warszawa 1931, s. 70; por. Sęp [W. Maleszewski], *Kartki ilustrowane*, „Biesiada Literacka” 1902, półr. II, s. 444-445, 474-475; tego samego dnia miało miejsce poświęcenie sanatorium („Tygodnik Ilustrowany” 1902, półr. II, nr 48, s. 958). Obszerne relacje: „Przegląd Zakopiański” 1902 nr 48 (27 XI), s. 453.

- 9 F. Wszeteczka, *Sanatorium dla chorych piersiowo w Zakopanem*, „Czasopismo Techniczne” 1900, nr 18, s. 230-231.
- 10 *Walka z gruźlicą i Sanatorium w Zakopanem*, [Kraków] 1899.
- 11 „Kurier Warszawski” 1899, nr 171 (tu też informacje o projektowanym sanatorium i pełny wykaz uczestników spółki); zob. też *Walka*, dz. cyt., s. 10.
- 12 Sanatorium Turbana istniało od 1889 r.; pierwsze sanatorium przeciwgruźlicze w Europie założył w 1854 r. Hermann Brehmer w Görbersdorfie (obecnie Sokołowsko w Wałbrzyskiem).
- 13 Peter Dettweiler, uczeń Brehmera, opublikował w Berlinie w 1880 r. *Die Behandlung der Lungenschwindsucht in geschlossenen Heilanstalten*, na podstawie swoich doświadczeń z pracy w sanatorium Falkenstein; poglądy nauczyciela i ucznia streścił Franz Penzoldt w pracy *Behandlung der Lungentuberkulose*, dodając do nich postulat dbałości o psychiczny stan pacjenta, zob. K. Dłuski, *III Sprawozdanie z działalności Sanatorium...*, „Przegląd Lekarski” 1906, nr 39, 40.
- 14 Wydana w tomie: *Tuberkulose-Arbeiten 1890-1909 aus Dr. Turbans Sanatorium*, Davos 1909.
- 15 Sanatorium otwarte w 1901 r. (obecnie Hochgebirgsklinik); zob.: H. Rebsamen, W. Stutz, *Davos (INSA Invetar der neuem Schweizer Architektur 1850-1920)*, Bern 1983, s. 351, 454; Q. Miller, *Das Sanatorium. Le Sanatorium*, Zürich 1992, s. 20.
- 16 F. Wszeteczka, dz. cyt., s. 231.
- 17 Sanatorium Dłuskiego (nazywanego przez Struga Kubiorciem – przydomkiem Gąsieniców, lub Kubraczkiem) wspomniane jest w powieści dwukrotnie: „Tak i tego roku p. Marcholtowa odwozła osobiście niejakiego p. Mientylka do renomowanego sanatorium dra Kubiorca”; „dogorywa [...] niejaki Mientylek, nędzna skądinąd kreatura, rzucona [...] na pastwę znanych porządków dra Kubraczka” (A. Strug, *Zakopanoptikon, czyli kronika 49 dni deszczowych w Zakopanem*, oprac., przedmowa, nota wydawcy i przypisy R. Hennel, Kraków 1989, s. 296, 309).
- 18 A. Strug, dz. cyt., s. 360, przypis 139.
- 19 Tamże (komentarz do przypisu 139).
- 20 Najpewniej nie zmieniano jej wystroju właśnie z racji pewnej wystawności; fotografia z 1911 roku („Nasze Zdroje” 1911 nr 4, s. 55) pokazuje takie samo wnętrze jak w prospekcie z roku 1902.
- 21 Zob. B. Tondos, *Przejawy regionalizmu w kościołach okolic Zakopanego*, [w:] *150 lat organizacji parafialnej w Zakopanem 1847-1997*, pod red. M. Rokosza, Kraków 1998, s. 250-251. Wśród artystów związanych z Dłuskimi jeszcze przed otwarciem sanatorium byli, oprócz Stanisława Witkiewicza, Piotr Stachiewicz, Wiktor Gosieniecki i Stanisław Jasieński.
- 22 Np. poprawa konstrukcji oczyszczalni ścieków (krytyka dotychczasowej zob. „Przegląd Lekarski”, 1904, nr 25, s. 377); w 1905 r. przybudowano oddzielny pawilon izolacyjny (*Sanatorium dla chorych piersiowych w Zakopanem pod kierunkiem dra Kazimierza Dłuskiego*, „Przegląd Zdrojowo-Kąpielowy” 1909, nr 11, s. 4-6).
- 23 *Sanatorium dla chorych piersiowych d-ra Dłuskiego w Zakopanem*, „Zdrowie” 1910, z. 5, s. 419.
- 24 Zob. m.in. E. Curie, *Maria Curie*, przekł. H. Szyllerowej, Warszawa 1960, t. II, s. 27, 45; *Korespondencja polska M. Skłodowskiej-Curie*, dz. cyt., s. 36.
- 25 Junosza [W. Stein?], *Wycieczka do Sanatorium dr. Dłuskiego...*, „Świat” 1907, nr 25, s. 27.



26. Karl Turban. Idealne (wzorcowe) sanatorium, projekt II, widok perspektywiczny, rys. Jacques Gros.

27. Karol Frycz. Poczekalnia dla chorych z widokiem na ogródek zimowy, pocztówka.

28. Leżalnia zapasowa, ok. 1902.

29. Karol Frycz. Fotel do czytelnia.

30. Gmach Sanatorium od południa, okres międzywojenny.

31. Karl Turban. Idealne (wzorcowe) sanatorium, projekt II, rzut przyziemia, rys. Jacques Gros.

32. Plan I i II piętra w Sanatorium Kazimierza Dłuskiego, ok. 1902.

33. Uroczystość [Nieustalona uroczystość] w Zakopanem, ok. 1906-1910: siedzi Bronisława Dłuska, za nią (z kapeluszem w ręku) stoi Kazimierz Dłuski.

34. Gmach z łącznikiem dobudowanym w latach siedemdziesiątych XX w., 2012.

Il. 3, 4, 18, 20, 30, 33 ze zbiorów Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chalubińskiego w Zakopanem, także publikacje, z których pochodzą il.: 7, 19, 22, 23, 25, 28, 32 reprodukowane dzięki uprzejmości Muzeum. Il. 5-6, 8-12, 15-17, 29 depozyt Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; il. 2 i 24 w sali pamięci Wojskowego Zespołu Wypoczynkowego „Kościelisko”. Il. 26, 31 wg [K. Turban], *Tuberkulose – Arbeiten 1890-1909 aus Dr Turbans Sanatorium Davos, Davos-Platz 1909*, s. 268; il. 1, 20, 21, 27, 34 ze zbiorów autorki, il. 20, 34 fot. Marzenna Olszewska; autorzy pozostałych zdjęć niezidentyfikowani.



30

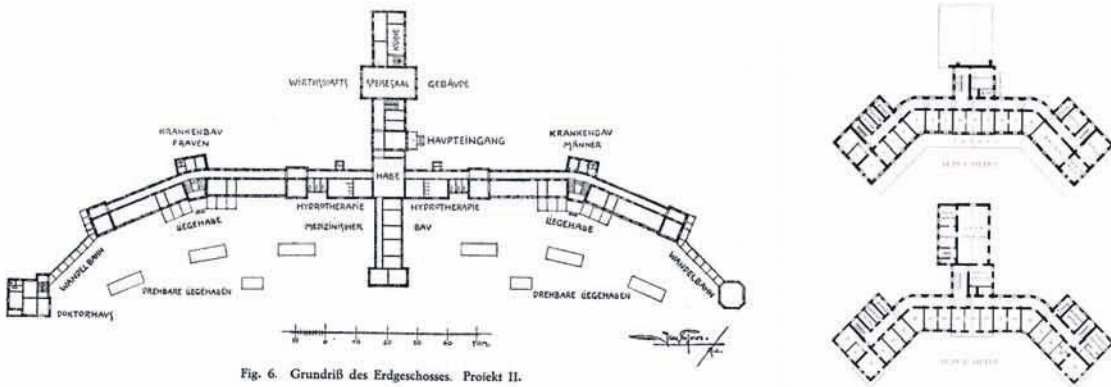


Fig. 6. Grundriß des Erdgeschosses. Projekt II.

31

32



33



34

- ²⁶ Jasieński projektował m.in. dekoracje do opery *Manru* Paderewskiego (1901), zaś Paderewski „prawie co roku [...] parę tygodni spędzał w Zakopanem, gdzie bywał gościem Kazimierzostwa Dłuskich” (J. Skotnicki, *Przy sztalugach i przy biurku*, Warszawa 1957, s. 119); utrzymywał wielorakie kontakty z Dłuskimi i interesował się funkcjonowaniem sanatorium (K. Stecki, dz. cyt., s. 25-26; „Świat” 1908, nr 34, s. 20).
- ²⁷ W. Brzega, *Żywoć górala poczciwego (wspomnienia i legendy)*, wybór, oprac. i komentarz A. Micińska i M. Jagiełło, Kraków 1969, s. 121; zob. też: Junosza, dz. cyt., Wit., *Ze zdobyci stylu zakopiańskiego*, „Świat” 1907, nr 42, s. 9-10.
- ²⁸ Dwie z tych prac Uziembło pokazał na swojej wystawie w 1909/10 r. (*Katalog II-giej wystawy zbiorowej prac Henryka Uziembły*, Pałac Sztuki Kraków, Wieliczka [1909], poz. 76, 77).
- ²⁹ Zych [Z. Drozdowicz], *Wnętrza artystyczne*, „Świat” 1911, nr 16, s. 9; por. też: NESTOR, *Oaza sztuki zdobniczej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 19, s. 380, „Zakopane” 1910, nr 6 (22 III), s. 5. Do Dyrektorówki Dłuscy zapraszali prywatnych gości (Maria Skłodowska-Curie, Jadwiga Sienkiewiczówna). W okresie międzywojennym przyjmowano w willi dostojników państwowych (m.in. prezydenta Ignacego Mościckiego) i tradycje te kontynuowano w latach powojennych (mieszkał tu m.in. Wojciech Jaruzelski, Lech Wałęsa i Aleksander Kwaśniewski).
- ³⁰ *Sanatorium dla chorych piersiowych...*, „Przegląd Zdrojowo-Kąpielowy”, dz. cyt.
- ³¹ *Sanatorium dla chorych piersiowych...*, „Zdrowie”, dz. cyt.
- ³² Do takiej hipotezy skłania analiza zachowanych fotografii wnętrza.
- ³³ W końcu lata 1909 prace już trwały (*Sanatorium dla chorych piersiowych...*, „Przegląd Zdrojowo-Kąpielowy”, dz. cyt.), ale mogły rozpocząć się nawet o rok wcześniej, zob. Stos. [A. Chołoniewski], *Witraż*, „Świat” 1908, nr 38, s. 4.
- ³⁴ W rzeczywistości były to malowidła na płótnie, wpuszczone w sziany.
- ³⁵ Stosław [A. Chołoniewski], *Z wnętrza artystycznych*, „Świat” 1910, nr 32, s. 2-4; por. też: *Sanatorium w Zakopanem*, „Sztuka” (Warszawa) 1911, z. I-II, s. 165, NESTOR, dz. cyt., Zych, dz. cyt.
- ³⁶ L. Kuchtówna, *Karol Frycz*, Warszawa 2004, s. 116.
- ³⁷ Stos, *Witraż*, dz. cyt.; I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 36.
- ³⁸ *Tymon Niesiołowski 1882-1965*, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. A. Tyczyńska, Warszawa 1982, s. 16 (tu prace datowane 1912-13); Małgorzata Geron pisze o ich rozpoczęciu w 1912 r. (*Tymon Niesiołowski (1882-1965). Życie i twórczość*, Warszawa 2004, s. 75), powołując się na *Wspomnienia* Niesiołowskiego, których stosowny fragment nie upoważnia jednak do takich wniosków.
- ³⁹ NESTOR, dz. cyt.
- ⁴⁰ W 1910/11 r. dla uczniów ze Szkoły Przemysłu Drzewnego zorganizowano wycieczkę do sanatorium, by zapoznać ich „z pięknem przez polskich artystów zaprojektowanego i w kraju wykonanego wnętrza tego zakładu” (H. Kenarowa, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do szkoły Kenara*, Kraków 1978, s. 76); później sanatorium zwiedzali uczestnicy kongresu esperantystów („Zakopane” 1912, nr 20, s. 8).
- ⁴¹ „Zakopane” 1910, nr 6, s. 5 (rubryka *Wiadomości bieżące*).
- ⁴² Wit., dz. cyt., s. 10, podkr. UM; zob. też Stosław, *Z wnętrza*, dz. cyt.: „w rosnącym [...] powodzeniu [sanatorium] rola niepośledniego czynnika przypada także tak podniosłe i kojąco działającej atmosferze wysokiego piękna [...] I z tego stanowiska trzeba ów [...] «zbytek» estetyczny uważać za wkład równie rozumny, jak np. elektryczna turbina, która [...] niszczy wszelki ślad zarazków na stołowych naczyniach”.
- ⁴³ K. Dłuski, M. Rozpędzichowski, *IV Sprawozdanie z działalności Sanatorium...* „Przegląd Lekarski” 1908, nr 22, s. 309.
- ⁴⁴ K. Dłuski, *II Sprawozdanie z działalności Sanat.[orium]...*, „Przegląd Lekarski” 1905, nr 22, s. 336; por. też sprawozdania: „Przegląd Lekarski” 1904, s. 363; 1906, nr 39, 40; 1912, nr 33, s. 512.
- ⁴⁵ Np. Irena Solska wspomina: „Występowałam [...] na najrozmaitszych akademiach – i w Morskim Oku, i u Chramca, i w Sanatorium Dłuskich; zawsze na jakieś cele” (I. Solska, *Pamiętnik*, wstęp i oprac. L. Kuchtówna, Warszawa 1978, s. 109).
- ⁴⁶ Rymwid, *Z Zakopanego*, „Świat” 1908, nr 12, s. 20.
- ⁴⁷ T. Chylińska, *Niewykorzystana szansa, czyli dzieje muzyczne Zakopanego*, [w:] *Zakopane. Cztery lata dziejów*, pod red. R. Dutkovej, Kraków 1991, t. II, s. 269.
- ⁴⁸ Zych, dz. cyt., s. 9.
- ⁴⁹ M.in.: P. Schulze-Naumburg, *Estetyka mieszkania*, przeł. A. Krasnowolski, Warszawa 1904; E. A. Poe, *Filozofia umeblowania*, „Sztuka” (Paryż) 1904, nr 1, s. 214; J. Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904; H. Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, tłum. J. Warchałowski, Kraków 1909.
- ⁵⁰ S. Witkiewicz, *Dziwny człowiek*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, pod red. J. Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, t. II, cz. 2, Kraków 1971, s. 98.
- ⁵¹ S. Witkiewicz, *Po latach*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, dz. cyt., t. III, cz. 2, Kraków 1970, s. 85.
- ⁵² S. Witkiewicz, *Dziwny człowiek*, dz. cyt., s. 99.
- ⁵³ Zych, dz. cyt., s. 9.
- ⁵⁴ *Z wystawy lubelskiej. Sanatorium dla chorób piersiowych w Zakopanem*, „Świat” 1908, nr 39, s. 25.
- ⁵⁵ *Polskie Sanatorium dla chorych piersiowych o cudownych skutkach*, „Nasz Kraj” (Lwów) 1908, nr 14, s. 10.
- ⁵⁶ *Sanatorium w Zakopanem*, „Sztuka”, dz. cyt.
- ⁵⁷ T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. I, przeł. J. Kramsztyk, przedm. R. Karst, Warszawa 1956, s. 31-32.
- ⁵⁸ *Sanatorium dla chorób piersiowych w Zakopanem pod kierunkiem D-ra Kazimierza Dłuskiego*, Warszawa 1906 (prospekt reklamowy).
- ⁵⁹ U Manna – Meksykanka „Tous-les-deux”, greccy eleganci „Maks i Moryc”, „Mazurka” zamiast Marusi. Przebywający u Dłuskich Jan Rembowski pisał do rodziców w 1903; „do stałem nazwisko Słoń. Tu dają każdemu przewisko. A w ogóle nazywają mnie Nazareńczyk jedni, a drudzy [...] Szawel” (Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, nr inw. 1620: *Archiwum Jana Rembowskiego*).
- ⁶⁰ K. Stecki, dz. cyt., s. 13.
- ⁶¹ R. Malczewski, *Pępek Świata. Wspomnienia z Zakopanego*, wyd. 2 popr., Warszawa 2003, s. 70.
- ⁶² T. Mann, *Wstęp do „Czarodziejskiej góry” dla studentów Uniwersytetu Princeton* (1939), [w:] tegoż, *Eseje*, wybór P. Hertz, przeł. J. Błoński i in., posł. W. Wirpsza, Warszawa 1964, s. 386-387.
- ⁶³ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999.
- ⁶⁴ „Liberum Veto” 1903, nr 15, s. 18.
- ⁶⁵ J. Ruffer, list do Bronisławy i Tadeusza Rychterów, Kraków 8 XII 1906 (Biblioteka Ossolińskich [ZNiO] we Wrocławiu, rkps 12136/II: *Korespondencja Bronisławy Rychter-Janowskiej. Listy od różnych osób 1906-1948*, k. 15-16v).
- ⁶⁶ I. Mayzłówna, *Trzy miesiące w Sanatorium*, „Tygodnik Zakopiański” (dod. do „Głosu Narodu”) 1903, nr 4, s. 29.
- ⁶⁷ K. Stecki, dz. cyt., s. 12.
- ⁶⁸ Q. Miller, dz. cyt. s. 16-20; por: H. Rebsamen, W. Stutz, dz. cyt., s. 349-350.
- ⁶⁹ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002, s. 242, podkr. UM.
- ⁷⁰ R. Malczewski, dz. cyt., s. 26.

Skok w nadtożsamość

Ciąg dalszy:¹ refleksje o roli Podhala w kształtowaniu postaw środowiska warszawskiego Domu Tańca

Począwszy od roku 1994, obserwuję i uczestniczę w tworzeniu nowego ruchu artystyczno-społecznego, zainspirowanego praktyką węgierskich domów tańca. Scena „Korzenie” w klubie Riviera-Remont w Warszawie (do 1996) i warszawski Dom Tańca stały się inkubatorami otwartego środowiska, które – przyjąwszy bardzo niecodzienne aksjomaty – próbowało wykształcić własną tożsamość w odniesieniu do polskiej kultury tradycyjnej. Temat niniejszego numeru o tyle wiąże się z moją historią, że Podhale pełni funkcję swoistej ikony polskiej tradycji – dla całego społeczeństwa. Do tego stopnia, że każdy grajek przypadkiem spotkany podczas festynu, w dowolnym tzw. stroju regionalnym, nazwany zostanie „góralem” (reakcją było powstanie żartobliwej kategorii percepcyjnej: górali nizinnych).

Wspierając się nieocenionym *Sklepem potrzeb kulturalnych* Antoniego Kroha, spoglądam na fenomen góralszczyzny z jej rozmaitymi aspektami i stadiami – tradycyjnie chłopskim zawstydzeniem własną codziennością (przekazy Sabały), zdumieniem zachwyta turystów („no, skoro chcecie być nazywani cepami...”), uszlachetnieniem przez inteligencję w międzywojniu, formowaniem (nierazko nadmiernej) dumy i pewności siebie. Myślę o diagnozie Anny Czekanowskiej dotyczącej tego, czemu w latach 90. XX wieku popkultura zapragnęła używać terminu „folk” – bo łączy to, co bliskie (lokalną tradycję), z tym, co dalekie (pochodzenie z angielskiego, ideologię *world music*) w bezpieczny sposób, tak by nie trzeba było identyfikować się z własnym „zacofaniem”. Dalej – kiedy przekroczymy „folk” i wstąpimy w obszar „muzyki wsi” – jest mroczna, niepokojąca strefa, która podkopuje wiarę we własną wyższość. Trzeba ją wyszydzić: sprowadzić do niewolniczego „naśladowania tradycji”.

Podhale ma bardzo podobne zastosowanie: może być symbolem polskiej tradycji, ponieważ jest w skali polskiej praktyki muzycznej egzotyczne i zostało w pewien sposób uszlachetnione, nobilitowane przez inteligencję. Wreszcie: jaką rolę w przyjęciu Podhala jako symbolu polskości pełni po prostu fizyczna, unikatowa obecność Tatr?

Tradycje muzyczne Podhala i Mazowsza dzieli kulturowa przepaść. Po pierwsze, rytmy dwójkowe są dla pokoleń wychowanych na popkulturze znacznie lepiej zrozumiałe niż trójkowe. Po drugie, karpackiej, żywej wirtuozerii górali możemy przeciwstawić dekady zaniedbań w dziedzinie dokumentacji, podeszły wiek muzykantów, reliktową postać praktyki. Czy muzyka karpacka jest obiektywnie lepsza, bardziej wyszukana od mazurkowej? Są, stosunkowo nieliczne, przesłanki pozwalające sądzić, że tak nie było, ale nie jesteśmy w stanie przedstawić dostatecznego zasobu przykładów. Przeciętny słuchacz styka się z jej zniedołężniałą, uproszczoną, nawet szczątkową postacią.

Działalność Sceny „Korzenie” i Domu Tańca miała, jak się wkrótce okazało, zupełnie rewolucyjny aspekt: uznanie muzyki wsi polskiej za pełnoprawną twórczość artystyczną, obok podjęcia tradycyjnych praktyk kulturalnych, takich jak potańcówki. Opór, jaki to założenie budziło (także w nas samych), był wprost niewiarygodny.

Przecież byli starsi ode mnie, doświadczeni członkowie Bractwa Ubogich, Muzyki Kresów: Jan Bernad, Witold i Anna Brodowie, Jacek i Alicja Hałasowie, Agata Harz, Katarzyna Leżeńska, Monika Mamińska, Remigiusz Mazur-Hanaj, Janusz Prusinowski, Adam Strug. Nieco z boku – ale w kluczowych rolach – Andrzej Bieńkowski i Piotr Dahlig. Niemniej proces przemiany światopoglądowej przechodziliśmy i kształtowaliśmy razem. Dziś może trudno pojąć, jak długą drogę trzeba było pokonać, żeby uznać wiejskich muzykantów za równych sobie, ludziom przecież ze sfer inteligentkich, miejskich, postępowych. Stereotyp chłopskiej, prymitywnej niższości ciążył w piersi jak niewzruszony głaz, który trzeba było mozolnie, stopniowo w sobie skruszyć.

Wkrótce wyłoniło się zagadnienie tożsamości.

Po pierwsze, należy podkreślić, że (nienowe przecież) zapatrzenie Polaków na Zachód miało w latach 90. kulminację, zaś obecne w dzisiejszym dyskursie społecznym odkrywanie i rehabilitowanie niedawnej przeszłości (od Fiata 125p przez powojenny modernizm po Eugeniusza Rudnika) niemal nie istniało. Na sympatię dla przejawów polskości reagowano niebywałym wręcz ostracyzmem, każda nowo powstająca restauracja musiała być włoska (z kartą pełną dań włoskiej biedoty za ceny dla bogaczy).

Po drugie, decyzja o przyjęciu jako „swojej” tradycji muzycznej polskiej wsi przez przedstawiciela dzisiejszej młodzieży może wydać się analogiczna do przyjęcia jako „swojej” jakiejś tradycji afrykańskiej: dystans kulturowy jest ogromny, a poczucie „swojskości” bywa jedynie złudzeniem. Powierzchnowość jest w tym przypadku największym grzechem.

Po trzecie, instrumentalna rola folkloru jako symbolu patriotyzmu, rodem z międzywojnia, ale ugrunto-

wana w PRL-u, staje się narzędziem „prawdziwych Polaków” (niejedyny to zresztą znak niespodziewanej ciągłości). Wojciech Burszta pisze: „To tylko pozorny paradoks, że państwo lansujące sojusz robotniczo-chłopski i w sposób instytucjonalny pielęgnujące wiejską tradycję doprowadziło ją do zapaści. [...] Władza ludowa potrzebowała elementów do reformułowania etosu narodowego. Wieś była ich idealnym rezerwuarem – chłopcy mieli kolorowe stroje, tańczyli i śpiewali, nie ciążyła im specjalnie świadomość historyczna, nie byli uprzedzeni do władzy radzieckiej. [...] Wybierano za nich te elementy ich kultury, które nadawały się do spetryfikowania w efektownym koturnie – np. w reprezentacyjnym zespole folklorystycznym”.²

Po czwarte, w Polsce, nieustannie roztrząsającej niedobór osiągnięć na światową skalę (w morzu prasowych doniesień o „polskich odpowiedziach na...” – tu wpisać nazwisko międzynarodowej gwiazdy), autentyczne rytmy mazurkowe są bardzo szczególnym przejawem rdzennej etniczności. Zapomnianym, zdegenerowanym, nawet spotworniałym w tzw. kulturze narodowej, jakby koniecznie trzeba było szukać nie tam, gdzie można coś znaleźć. Poszukiwanie lokalnej wartości wśród relikwów kultury tradycyjnej, wśród ludzi, dla których *Mazurek Dąbrowskiego* jest tylko pozycją repertuarową, to zadanie trudne, a może nawet wyspekulowane, ale zarazem głębokie i omijające rafa „cepliady”.

Do pewnego stopnia Podhale stanowiło dla nas przykład złego wzoru. Weźmy stroje – na Podhalu (i na góralszczyźnie w ogóle, ale ze znacznym uleganiem modzie podhalańskiej) stanowią o tożsamości. Na Mazowszu – zwłaszcza męskie – funkcjonują jedynie w obiegu „etnografii festiwalowej”, uszyte w przestyliżowanej postaci przez spółdzielnię w... Zakopanem. Proces globalizacji i umasowienia wytwarzania strojów jest najlepszym przykładem zatracenia kluczowych pierwiastków zjawiska. Gdziekolwiek stroje kobiece pozostają żywym elementem tożsamości. Muzykant wiejski ubierze się jednak w maciejówkę, białą koszulę i czarne spodnie według charakterystycznej mody sprzed kilku dekad. Toteż w naszym środowisku „strój ludowy” stał się synonimem stylizacji, nie autentyczności, a przyjęły się ubrania luźno nawiązujące do tradycji charakterem, bliższe nawet co bardziej retrospektywnym liniom światowego przemysłu odzieżowego.

Muzyka podhalańska odbierana też była jako przykład tendencji homogenizacyjnych: górale, w ramach rozwijającego się życia kulturalnego w rejonie Karpat, od Węgier przez Słowację do Polski odchodzili od pewnych elementów wyróżniających ich region (np. sekundu na rzecz altówki węgierskiej) w kierunku wspólnego języka muzycznego, którym mogliby posługiwać się na festiwalach. Dziś wydaje mi się to stosunkowo naturalnym procesem kontynuacji. Muzyka

oberkowa także ewoluuje w tym kierunku, jako że nieliczni jej kontynuatorzy tworzą jedno środowisko. Z drugiej strony ekspansja Podhala na – dla przykładu – Beskid Żywiecki i Śląski spowodowała, że muzyka tych regionów, bardzo różna od podhalańskiej (oparta na – odmiennych zresztą – modelach dialogu dud ze skrzypcami) została w pewnych przypadkach niemal zupełnie wyrugowana. Zbigniew Wałach, wiodący skrzypek i działacz w Trójwi (Istebna – Koniaków – Jaworzynka), mówi wprost, że uczył się na Podhalu. Jego Wałasi, mimo wykorzystania lokalnego repertuaru, prezentują wirtuozowską, salonową odmianę muzyki ogólnokarpackiej. Model góralskiego kwartetu stał się uszlachetnioną wersją tradycji.

Ale to złożone zagadnienie. „Najlepszymi muzykami góralskimi są ludzie z gruntowną wiedzą akademicką, to tradycja wytworzona” – pisze Burszta. Doświadczenia nauczycieli mazurków wskazują jednak, że najtrudniejszymi uczniami są często muzycy formalnie wykształceni, ze względu na pewnego rodzaju „imprint”, jakiemu ulegają w szkołach, i niezgodność nauczanego tam systemu muzycznego z systemami polskich tradycji. A zarazem muzyka podhalańska uprawiana jest w żywej postaci, pełnej unikatowego charakteru muzycznego mimo degradacji jej naturalnego środowiska. To cecha niektórych tradycji muzycznych, że ich idiom przetrwał w zupełnie nowych warunkach i wbrew daleko idącym transformacjom – szczególnie przykładem jest muzyka jazzowa. Przeciwnie bywa z folkie i *world music*, ale też z niektórymi tradycjami kontynuowanymi – w lansowanej od lat przez Radiowe Centrum Kultury Ludowej Skandynawii można znaleźć wiele przykładów akulturacji.

Tymczasem u początków działalności fascynował nas mikroregionalizm, to, co odróżnia tradycje muzyczne nawet sąsiadujących wsi. Mikroregion Kajoków, wyróżniony przez Andrzeja Bieńkowskiego, z jego pomnikową postacią Józefa Kędzierskiego i wyraźnie widocznymi elementami jego stylu u sąsiadujących muzykantów. Stanisława Szewc-Mróż z zespołu rodziny Szewców z Zapolednika (Tarnobrzeskie) tłumaczyła mi, że „we wsi obok to już całkiem innym językiem mówią”. Ta świadomość różnic na tak małym obszarze była intrygująca. Adam Strug, który wówczas uczył się śpiewu w kilku wsiach Kurpiów Zielonych, za wręcz nieodzowne uważał ograniczenie się do „swojego”, wąskiego obszaru.

Właśnie: „swojego”. Zarzutom, z którym nieraz spotykałem się ze strony Podhalan, była nieautentyczność wynikająca z niedoboru „etnosu”. Miastowy, pochodzący zewsząd, czyli znikąd (moi przodkowie, dla przykładu, to Polacy z Litwy i Ukrainy, Podlasianie i Wielkopoleanie), nie może mieć uprawnień do regionalnej tradycji. Jak pisze Kroh, górale pytają po pierwsze: „Ka siedzis?”. Rzykując, że powtórzę rudymenty cechujące zjawisko *revival*, uważam za interesujące

sytuacje, kiedy miastowi z dbałością o autentyzm i lokalność zderzają się z Podhalanami, z ich komercjalizacją i homogenizacją.

Poszukiwanie własnych korzeni, zda się nieodzowne dla autentyzmu, stało się na pewien czas rodzajem obsesji. Dla osób z dużych miast albo z tzw. Ziemi Odzyskanych znalezienie punktu odniesienia było trudne. Co gorsza, im bardziej się już polubiło muzykę z jakiegoś regionu, tym trudniej było uznać, że jest ona „nie tą”. Szukanie jednoznacznej przynależności okazało się fałszywym tropem. Przy okazji trzeba wspomnieć, że muzyczne cechy łączące podstawowy interesujący nas obszar – dominacji rytmów mazurkowych, a więc muzyki mazowieckiej – nie mają pokrycia w podziale na regiony etnograficzne: od Mazowsza przez północną Małopolskę po Sieradzkę i Kujawy (z grubsza rzecz ujmując). Granica pomiędzy Mazowszem a Małopolską jest w dziedzinie muzyki instrumentalnej bodaj całkowicie arbitralna. Na marginesie zaś: do dziś chce mi się śmiać, gdy przypomnę sobie, jak rozmaite etnopopowe formacje starały się uwiarygodnić swą twórczość – np. członkowie Szwagierkolarski twierdzili, że wychowali się w „zulerskich” dzielnicach. Kto w Polsce dorastał w innych?

I jeszcze jeden aspekt. Upatrując w wiejskiej starzyźnie wzoru będącego alternatywą wobec komercja-

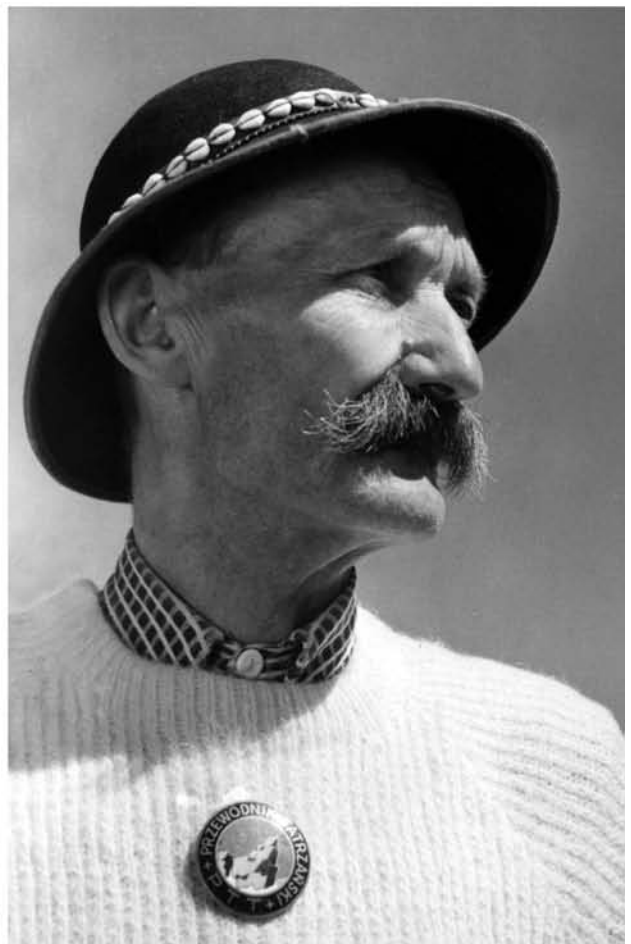
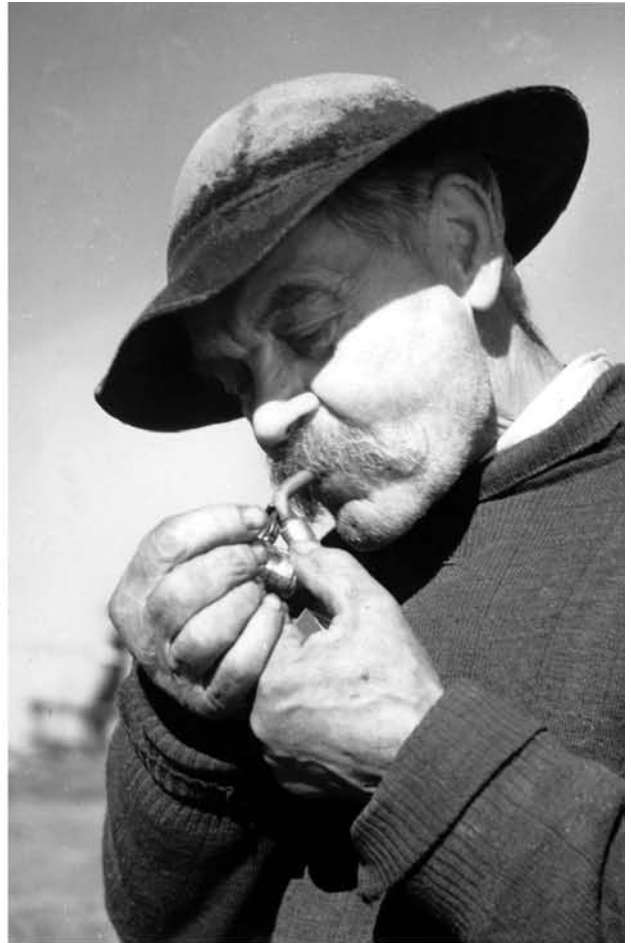
lizacji, industrializacji, konsumpcjonizmu – które wówczas przecież z ogromną intensywnością nasycali społeczeństwo – łatwo było zbyt pochopnie zachwycać się wszystkim, co reprezentują. Im gorzej brzmią skrzypce, tym lepiej. Starcze naleciałości wykonawcze stały się pożądaną manierą. Poglądy zwolenników żywności naturalnej – zdawałoby się: związanej ze wsią i tradycyjną gospodarką – trzeba odrzucić, bo mieszkańcy wsi są wyznawcami białego cukru i białej mąki. Bieńkowski to zapatrzenie zauważył wcześniej i studiował nas takimi oto anegdotkami: „Jaka jest tradycyjna metoda antykoncepcji? – Może jakieś zioła? – pytaliśmy z nadzieją. – Teściowa. Jak zauważała, że się jakaś «ruchawka» zaczynała (a wszyscy spali przecież w jednym łóżku), zaczynała walić kijem i krzyżeć «Małościę już dzieciaków narobili?!»”.

Przypisy

- ¹ Taką nazwę, z podtytułem *Refleksja o recepcji idiomu polskiej muzyki tradycyjnej przez nowe pokolenie muzyków w latach 1995-2011*, nadałem wystąpieniu na sesji podczas Najstarszych Pieśni Europy w Lublinie w październiku 2011.
- ² „Gazeta Wyborcza”, 7 marca 2008.



Pogrzeb J. Obrochty, fot. Władysław Werner, archiwum MT.





Podpisy do zdjęć:

1. Dolne Krupówki, fot. Krystyna Gorazdowska, ze zbiorów MT.
2. Ulica Chałubińskiego, willa Bezimienna, fot. Krystyna Gorazdowska, ze zbiorów MT.
3. Górne Krupówki, okolice Poraja, fot. Krystyna Gorazdowska, ze zbiorów MT.
4. Ulica Sienkiewicza, fot. Krystyna Gorazdowska, ze zbiorów MT.

Na stronie obok, od góry od lewej, przewodnicy i ratownicy tatrzańscy: Józef Krzeptowski (1904-1971), Jan Stopka-Ceberniak (1882-1962), Stanisław Gąsienica-Byrcyn (1887-1967), Józef Gąsienica-Wawrytko (1889-1971).



Góraliszczyzna istnieje...?

Niedawno pewien znajomy przekonywał mnie, że przedmiot mojego badawczego zainteresowania nie istnieje. Dowodził mianowicie, że górali... nie ma. W konsekwencji takiego rozumowania nie może być więc mowy o góralskiej kulturze, tożsamości, mentalności ani o góralskiej muzyce.¹ Naturalnie ta kontrowersyjna teza miała być pewnego rodzaju prowokacją lub po prostu punktem wyjścia do dyskusji. Wspominam o niej, ponieważ skłoniła mnie do zastanowienia się, w jakim sensie i w jakich kontekstach mówienie o „góraliszczyźnie”² jest dziś uprawiane. Z rozmowy tej w końcu wypłynął pomysł na niniejszy tekst, który stał się dla mnie pewnego rodzaju próbą legitymizacji poczynań terenowych. Dla czytelnika zaś okaże się może ciekawą konfrontacją z własną, często nieuświadomianą, mitologią narosłą wokół górali, Podhala i Zakopanego.

Góraliszczyzna jako mit

Najważniejszym z argumentów przytaczanych we wspomnianej rozmowie ze znajomym było przekonanie, że kultura góralska jest tradycją wynalezioną w znaczeniu, jakie nadał temu zwrotowi Eric Hobsbawm.³ Można przychylić się do takiej konstatacji, wychodząc z założenia, że cała „kultura ludowa” była niczym innym, jak pewnego rodzaju wyobrażeniem dziewiętnastowiecznej inteligencji. Romantyczną „chłopomanię” w polskim wydaniu od samego początku silnie warunkowały względy polityczne. Złożyły się na nią „różnorodne inspiracje: problemy historyczne i narodowe, społeczne i polityczne, które maskowane były początkowo celami naukowymi, a później estetycznymi. [...] Ideologia ludoznawcza była przez cały czas narodowej niewoli ściśle związana z ideologią narodowowyzwoleńczą”.⁴ Polscy inteligenci uwierzyli w słowa Herdera, który „pod strzechami wiejskich chat i w opłotkach dworców” chciał widzieć najczystsze pierwiastki narodowe.⁵ Owe pierwiastki miały stać się elementem ożywczym dla polskiej kultury, sztuki, dla przemian społecznych i w końcu politycznych. Postawę ówczesnych ludoznawców Anna Malewska-Szałygin nazywa „romantyzmem”, który łączył

w sobie romantyczne ideały chłopskich apologetów z oświeceniowymi hasłami „naprawy” życia ciemnego gminu.⁶

Dla idei „romantyzmów” Podhale okazało się miejscem szczególnie istotnym, na co wpływ miały przynajmniej dwa czynniki. Po pierwsze, znów za Herderem przyjęto, że najwięcej relikwów pradawnej kultury znajduje się na peryferiach, w miejscach najbardziej izolowanych. Ponadto inteligencja, począwszy od pierwszych dekad XIX wieku, coraz tłumniej odwiedzała tatrzańskie wsie. Wraz z doprowadzeniem do Zakopanego linii kolejowej i uwieńczonymi sukcesem staraniami Tytusa Chałubińskiego, by Zakopane uczynić stacją klimatyczną, Podhale stało się modnym miejscem wypoczynku, miejscem, gdzie „należało” bywać. Na przełomie XIX i XX wieku zakopiańskie sanatoria przyciągały nie tylko kuracjuszy, ale także poetów, malarzy, muzyków, filozofów, naukowców, taterników, narciarzy czy zbieraczy folkloru.⁷ Wspomnienia, przewodniki, pamiętniki i listy,⁸ jakie po sobie pozostawili, a także naukowe opracowania dotyczące góralskiej rzeczywistości społecznej i kulturowej stworzyły pewnego rodzaju kanon patrzenia, mówienia i pisania o góraliszczyźnie. Zbigniew Libera nazywa te teksty „partyturami zachowań”, „paradygmatami rozumienia i przeżywania”.⁹ „Poznanie regionu i jego ludu poprzez publikacje literacko-etnograficzne, a następnie wycieczki, to już było obcowanie z «tekstami kultury»; kolejne relacje były więc swego rodzaju «metatekstami» wobec istniejących «tekstów», tj. opisów ludu i jego ziemi”.¹⁰

U podstaw tego metatekstowego góralskiego mitu znalazły się prace etnograficznych dyletantów. Ludoznawstwo, także to tatrzańskie, tworzyli poeci, literaci, dziennikarze, urzędnicy i księża, którzy być może „mieli przygotowanie literackie, ale słabe lub żadne rozpoznanie w osiągnięciach współczesnej im nauki i filozofii”.¹¹ Wszystko, co pisali, niewiele miało wspólnego z rzeczywistością – jak twierdzi Libera: „te opisy należy traktować jako wyraz skonwencjonalizowanego «miejskiego gadania» na temat chłopa, a nie [teksty pisane] po to, ażeby dowiedzieć się, jakim ten chłop był naprawdę”.¹²

Zasady, jakie wyznaczały sposób powstawania owego skonwencjonalizowanego obrazu chłopa, niewiele różniły się od tych stosowanych przez wcześniejszych odkrywców odległych światów czy kolonizatorów. Zaś w samym wizerunku chłopa i jego kultury można odnaleźć wiele analogii z opisami ludów „egzotycznych”, „dzikich”. „Nasi”, „swojscy” chłopcy wcale nie okazywali się mniej obcy niż mieszkańcy dalekich krain.¹³ Fakt zamieszkiwania przez nich terenów wiejskich, a więc niemiejskich, lokował ich bardziej po stronie natury niż kultury.¹⁴ Mit „dobrego dzikusa” i na naszym lokalnym podwórku działał bardzo dobrze. Właśnie owa „dzikość”, naturalność, życie w zgodzie z naturą były

„źródłem nobilitacji kultur nieoficjalnych, ludowości”.¹⁵ Oddalenie od zepsutego, cywilizowanego centrum gwarantowało tak pożądaną i poszukiwaną „pierwotność”, która mogła być mierzona odległością czasową, przestrzenną, ale także społeczną.¹⁶

W wizerunku górala, jaki stworzyli „romantycyści”, także odnajdziemy znamiona „obcości”, jednak szczególnie pojętej. To, co niezwykle, egzotyczne, inne, było idealizowane zgodnie z ówczesnym światopoglądem, a także celami wyższej, patriotycznej wagi. Stereotyp górala tamtych czasów Anna Malewska-Szałygin nazywa mitem „wolnego syna Tatr”.¹⁷ Góral to człowiek od nikogo niezależny, pędzący beztroskie, choć pracowite życie na halach, dumny, szlachetny, wesoły, niebojący się pana (w przeciwieństwie do chłopów „dólskich”), bystry i rozumny¹⁸ – a więc taki, jacy my wszyscy Polacy być winniśmy.¹⁹ „Zachwyty dla góralskiego folkloru, pasterskiego trybu życia, zbójnickie legendy Harnasiów uczyniły Górala kwintesencją cech pozytywnych, wiązanych ze słowem Polak. Polak, jak wiadomo, miłuje niezależność. Góral, będący kwintesencją polskości, kocha ją najbardziej”.²⁰

A jednak mieszkańiec Tatr, o jakim czytamy w tekstach z XIX i początku XX wieku, nie istniał „od zawsze”. A może nie istniał wcześniej żaden „góral”. Może „góral” stał się „góralem”, „Podhale” „Podhalem” a „góralszczyzna” „góralszczyzną” dopiero wtedy, gdy zostały one odkryte przez „nas” – panów z miasta, kiedy tatrzańskie obyczaje, architektura, sztuka, muzyka, charakter i wygląd górskich ludzi zostały zbadane i opisane? Jeśli dla Arthura Balfoura²¹ w pierwszej dekadzie XX wieku Egiptem była *de facto* „brytyjska wiedza o Egipcie”, to takie stwierdzenie Edwarda Saida z pewnością można odnieść również do rzeczywistości podhalańskiej. Parafrazując słowa autora *Orientalizmu*, to inteligentna wiedza o Podhalu wykreowała Podhale, górali i ich świat.²² Sądzę, że nie tylko orientalizm, ale także „podhalanizm” można nazwać „przykładem działania przemocy kulturalnej”.²³ Spisane obserwacje, badania, pamiętniki i listy stały się pewnego rodzaju „biblioteką informacji”, archiwum przechowującym zestawy gotowych pojęć, które „wyjaśniają zachowanie orientalczyków [górali], wyposażają ich w określoną mentalność, genealogię, klimat duchowy, [...] pozwalają zarazem Europejczykom [inteligentom] traktować ludzi Orientu [górali] jako zjawisko o pewnych trwałych, regularnych cechach”.²⁴

Jeśli założymy, że zjawisko podobne do orientalizmu dało się obserwować na Podhalu, to tak rozumiany „podhalanizm”, będący „zespołem praktyk dyskursywnych”, za pomocą których inteligentka konstruowała wyobrażone Podhale, także opierał się na dychotomicznym sposobie myślenia, wyraźnie różniącym „nas” od „nich”.²⁵ Tyle tylko, że góralskie *alter ego* wszystkich Polaków tworzyło obraz idealny, a nie odwrotny, jak w przypadku Orientalczyków. Za-

mierzonym ich celem nie była zaś kulturowa dominacja (choć można by się zastanowić, czy nie okazała się skutkiem). „Podhalanizm” nigdy nie miał stać się widmem, „które straszy ludzkie umysły i służy jako narzędzie wzmagające społeczne dystynkcje w poprzek granic państwowych”.²⁶

Z mojego punktu widzenia najciekawsze i najistotniejsze jest to, że ów mit góralszczyzny trwa do dziś. Chłopomania, przynajmniej w pewnym sensie,²⁷ odeszła w zapomnienie. Nie kochamy już chłopów, a często, jak twierdzi Michał Buchowski, właśnie mieszkańców wsi sytuujemy na najniższym szczeblu neoorientalistycznej drabiny,²⁸ oskarżając ich o zacofanie, nieprzystosowanie do współczesnych wymogów rynkowych i tym samym spowalnianie postępu cywilizacyjnego całego kraju.²⁹ Coraz mniej osób ma też dziś złudzenia co do funkcjonowania tak zwanej kultury ludowej.³⁰ A jednak... żadna z tych dwóch ogólnych konstatacji nie dotyczy górali i „góralszczyzny”. O Podhalu wciąż pisze się jako o „autentycznej” ludowości. Obraz taki wyłania się nie tylko z różnego rodzaju przewodników i turystycznych periodyków czy tekstów prasowych. Także literatura akademicka i naukowa zdaje się sugerować, że pod Tatrami wciąż mamy do czynienia z przejawami najdawniejszych tradycji. Np. Jerzy Przeremski zapewnia, że Podhale jest regionem o „dobrze zachowanym, wyraźnie określonym i stosunkowo jednorodnym stylistycznie i gatunkowo folklorze muzycznym”.³¹ Nawet Antoni Kroh, walczący przeciw z góralskim mitem, wierzy w „góralszczyznę”, kiedy pisze: „Tradycyjna kultura ludowa Podhala [...] jest wciąż żywotna. Wciąż trwa”.³² We współczesnych pracach poświęconych Podhalu nadal pokutuje *praesens ethnographicum*.³³ „Charakter muzyki góralskiej określają ściśle warunki geograficzne i społeczne, w jakich powstaje”.³⁴

Góral wciąż jest zdecydowanie pozytywnym i popularnym bohaterem. Baców, w przeciwieństwie do rolników z nizin, wszyscy lubią i chętnie robią sobie z nimi zdjęcia. W zakopiańskiej restauracji mama z podziwem będzie tłumaczył dziecku, z czego składa się i jaki piękny jest „góralski strój” kelnerki. Zaś po spektaklu w Teatrze Wielkim, podczas którego artyści z Podhala pokazali góralską wersję muzycznej opowieści o życiu Jana Pawła II, w marmurowych korytarzach elegancko ubrani warszawiacy zachwycali się: „ależ ci nasi górale pięknie śpiewają”. Postać nieustraszonego, wolnego górala, który siłą wzroku poskromi nawet wilka, odnajdziemy w reklamie piwa Tatra.

Dzieje się tak, jak sądzę, między innymi dlatego, że mieszkańcy Tatr sami uwierzyli, że są „istotami wyższego typu”, jak pisał Witkiewicz.³⁵ W najnowszej monografii poświęconej wsim podhalańskim Danuta Tylkowa stwierdza, że zachwyty inteligentów i artystów najwyższej rangi miały wpływ na „rozbudzenie wśród górali poczucia wartości własnej kultury”.³⁶

Z pewnością zainteresowanie „panów” przekładało się także na korzyści ekonomiczne, co stanowiło dodatkową zachętę do „kultywowania lokalnej tradycji”. Powojenne działania Cepelii, przykładowych zespołów folklorystycznych, a także propagowanie „góralczyzny” i sympatii doń przez ks. Józefa Tischnera oraz przede wszystkim Jana Pawła II³⁷ spowodowały, że wiara w siłę i moc kultury góralskiej przetrwały nawet czasy turystyki masowej spod znaku Funduszu Wczasów Pracowniczych.

Dziś rolę dawnej inteligencji przejęli sami Podhalańcy. Góralska elita dba o podtrzymywanie „góralczy tradycji” i przekazywanie „góralczy wartości” młodszemu pokoleniu. Górale sami piszą swoją historię, choć trudno nazwać ją „historią mniejszości” w rozumieniu Dipesh Chakrabarty’ego. Bo choć góralskie historie można potraktować jako przejawy „włączenia i reprezentacji”, to jednak nie tworzą one żadnej „nowej narracji”.³⁸ Wychodząc poza „własne miejsce” i umieszczając się w nowej roli góralskiej elity, jej przedstawiciele nie dokonali, moim zdaniem, sugerowanego przez bell hooks wyboru: „Czy [...] umiejscawiamy się po stronie kolonizującej mentalności? Czy też w stanie politycznego oporu?”³⁹ Z jednej bowiem strony kierunek ich działań wyznaczają dwa, zgoła odmienne aniżeli u dawnych przedstawicieli inteligencji, cele – jeden skierowany do wewnątrz, skupiony wokół edukacji regionalnej, lokalnego uświadamiania „górali” i wpajania im ich „góralczykości”; drugi zaś skierowany jest na zewnątrz, ku turystom, ludziom „z Polski”, ma na celu podniesienie atrakcyjności Podhala dla przyjezdnych. I jedne, i drugie zabiegi (choć w różny sposób) działają na rzecz podtrzymania stworzonego w przeszłości miejsko-inteligenckiego mitu „góralczyzny”. Górale nie próbują występować przeciwko niemu, nie szukają swojego marginesu ani nie próbują wypowiadać się w swoim imieniu własnym językiem. Nawet jeśli mówią i piszą gwarą, posługują się dokładnie tym samym zbiorem wyznaczników „góralczykości”, który ukształtowała przedwojenna i międzywojenna inteligencja. Powtarzają te same historie i nazwiska, którym rangę nadali „kolonizatorzy”. Dobrze je poznali i dziś posługują się tym obcym i narzuconym, choć zinternalizowanym wyobrażeniem do budowania „góralczy tożsamości”.

Góralczyżna jako współczesny projekt tożsamościowy

Góralczyżnę z pewnością można definiować i rozumieć jako pewien konstrukt, powstały w konkretnych okolicznościach i dla konkretnych celów. Jednak jest to tylko jedna z możliwych ścieżek interpretacyjnych. W kontekście moich badań równie ciekawe i ważne wydaje się założenie, że na góralczyżnę można patrzeć jak na pewnego rodzaju współczesny projekt tożsamościowy.

Zarówno Anthony Giddens, jak i Zygmunt Bauman przekonują, że jedną z nieuniknionych konse-

kwencji życia we współczesności jest konieczność samodzielnego konstruowania własnej tożsamości. Tożsamość przestaje być czymś odgórnie narzuconym, „nie jest człowiekowi dana z góry, trzeba jej szukać, i proces życiowy jest właśnie pasmem owych poszukiwań”.⁴⁰ Dzieje się tak dlatego, że otaczający nas świat ostatecznie stracił swoją oczywistość. „Chronicznym atrybutem «ponowoczesnego» stylu życia wydaje się być niespójność, niekonsekwencja postępowania, fragmentaryzacja i epizodyczność rozmaitych form aktywności jednostek”.⁴¹ Nowoczesność, jak pisze Giddens, charakteryzują: oddzielenie czasu i przestrzeni (Bauman nazwie je po prostu „ruchliwością”), z którym łączy się mieszanie porządków lokalnych i globalnych, mechanizmy wykorzeniające (na które składają się środki symboliczne, rozumiane jako wartości wymienne między obcymi nawet kontekstami, i systemy eksperckie) oraz refleksyjność instytucjonalna.⁴² Instytucje nowoczesne nadają zupełnie nowy kształt nie tylko rzeczywistości społecznej czy politycznej, ale, co dla mnie najważniejsze, przekształcają również „charakter życia codziennego, zmieniają najbardziej osobiste doświadczenia człowieka, [...] znajdują bezpośrednie przełożenie na życie jednostek, i co za tym idzie na ich tożsamość”.⁴³ Tożsamość staje się współcześnie problemem, dostrzeżliśmy ją właśnie dlatego, że zaczęła być kłopotliwa, że przestała „po prostu być”.⁴⁴ Musi zostać skonstruowana przez każdego z osobna, zaś wielość ścieżek, jakimi możemy podążać, a także możliwość porzucenia drogi i powędrowania w zupełnie innym kierunku, nie ułatwiają realizacji tego zadania.⁴⁵ „«Ja» staje się *refleksyjnym projektem*”,⁴⁶ którego realizacja wiąże się z nieustannym ryzykiem, a także strachem. Bo choć pozornie wolność wyboru powinna być wartością przez nas pożądaną, w rzeczywistości rodzi raczej przerażenie. Przywołując słowa Ericha Fromma, Marshall Berman pisze wręcz, że jedną z najbardziej powszechnych emocji towarzyszących nowoczesności jest „rozpacziwy lęk przed wolnością, wobec której staje w nowożytności każda ludzka jednostka, oraz przemożne pragnienie ucieczki od wolności”.⁴⁷ Wolność pozbawia nas bowiem poczucia bezpieczeństwa, nakłada na nas odpowiedzialność i ryzyko. Powoduje, że nikną powszechnie akceptowalne konteksty działania, że otaczające nas uniwersum przestaje być spójne i „udomowione”. Za wszelką cenę szukamy więc sposobów na ponowne, choćby nawet złudne, ale dające pewność poczucie zakorzenienia.

Może je zapewnić uczestnictwo we „wspólnocie”, za przynależność do której przyjdzie nam zapłacić „walutą wolności, rozmaicie nazywanej: «autonomią», «prawem do samostanowienia», «prawem do bycia sobą»”.⁴⁸ Według Giddensa takie poczucie zakorzenienia zapewnia także powtarzalność pewnych działań i czynności. „Powtarzalność jest sposobem na pozostawanie w «jednym świecie», środkiem pozwalającym

uniknąć wystawiania się na obce wartości i sposoby życia”.⁴⁹ Dawniej, w porządku przednowoczesnym, na straży rutynizacji zachowań stała tradycja. Dziś jej rolę przejmują szeroko rozumiane nalogi oraz „style życia”.

Moim zdaniem jednym ze stylów życia, jaki mogą (choć nie muszą) wybrać współcześni mieszkańcy Podhala, jest opowiedzenie się po stronie „góral szczyzny”. Nie każdy góral musi być „prawdziwym góralem” – jest to jedna z opcji, która, jeśli zostanie zaakceptowana, staje się życiowym drogowskazem, „sposobem radzenia sobie z wieloma możliwościami, jakie oferuje niemal każdy aspekt życia”.⁵⁰ Projekt tożsamościowy „góral szczyzny” został bowiem zakrojony bardzo szeroko; porządkuje kwestie światopoglądowe, moralne, religijne, wyznacza obszary działania, wskazuje możliwe do odegrania role (z podziałem na role męskie i żeńskie). Pozwala budować spójne narracje biograficzne,⁵¹ stwarza uludę wspólnotowości, wyznacza cele, o które warto walczyć. Zwalnia tym samym z części odpowiedzialności za dokonywane wybory, zaś ponoszone ryzyko spada na barki obdarzonych zaufaniem „strażników góral szczyzny” czy też swoistych „ekspertów” w tym temacie.

Aby stać się „prawdziwym góralem”, nie wystarczy urodzić się na Podhalu, choć pochodzenie z „góral szczyj” rodziny ułatwia przystąpienie do „projektu” (ale nie wyklucza jego odrzucenia). Dziś jednak coraz częściej decyzja o „byciu góralem” jest wyborem świadomym. Proces wchodzenia do „góral szczyj wspólnoty” może przypominać opisywane przez Arnolda van Genepa obrzędy przejścia. Adeptci muszą najpierw osiąść podstawową wiedzę (z zakresu historii regionu, ważnych postaci dla historii Podhala, elementów „góral szczyj” folkloru i naturalnie „góral szczyj” gwary), zostają poddani wieloletnim szkoleniom (przede wszystkim w ośrodkach kultury i domach ludowych, pod czujnym okiem instruktorów) i rytuałom (do których należą m.in. sprawienie własnego stroju, publiczne występy, udział w konkursach i przeglądach) zanim zostaną uznani za pełnoprawnych członków. Można postawić tezę, że ostatecznym momentem całkowitego przystąpienia do „projektu” jest „góral szczyj wesele” – ono bowiem symbolicznie potwierdza dojrzałość kandydatów, a jednocześnie stanowi publiczne obwieszczenie wyznawanych „góral szczyj” wartości: przywiązania do lokalnych tradycji i historii, wiary katolickiej, małżeństwa jako najwyższej formy organizacji życia społecznego, zgody na wyznaczone przez pleć życiowe role.

Wydawać by się mogło, że „bycie prawdziwym góralem” ma w sobie wiele z porządku przednowoczesnego, tradycyjnego, że tak określony przeze mnie „projekt tożsamościowy” wcale nowoczesny nie jest. To tylko złudzenie – zresztą, jak sądzę, zamierzone przez dzisiejszych strażników „góral szczyjny”. Projekt ten

ma stwarzać pozory tradycyjności, najlepiej jeszcze, by adeptci na poziomie edukacji w jego tradycyjność i związek z przeszłością uwierzyli. Nie można go jednak nazwać tradycyjnym z wielu różnych powodów. Przede wszystkim jest on tylko jedną z możliwości – nie koniecznością czy „biegiem zdarzeń [...] już z góry jakoś ułożonym”.⁵² Ponadto projekt ten nie obejmuje wszystkich, ani nawet większości mieszkańców Podhala, a jedynie wąskie, elitarne grono.

Poza tym istotę codziennego życia „po góral szczyj” wyznacza na wskroś nowoczesne (jak twierdzi Giddens) pomieszanie porządków lokalnego i globalnego. Przecież duża część „góral szczyj” wspólnoty mieszka w Stanach Zjednoczonych. Ich przynależność jest jednak dla górali spod Tatr ważna i obecna w sytuacjach codziennych. Górale podhalańscy przejmują m.in. słownictwo, pewne wzory gospodarowania czy kuchni przywiezione przez członków rodziny z USA. Informacje dotyczące życia „górali” polonijnych ukazują się w lokalnej prasie, telewizji i serwisach internetowych. Część doświadczenia „bycia prawdziwym góralem” jest zapośredniczona przez media, które wedle Giddensa także są jednym z wyznaczników rzeczywistości nowoczesnej. Owo medialne zapośredniczenie ma jeszcze jedną poważną konsekwencję – otóż powoduje ono, że nawet odległe wydarzenia wdzierają się do „góral szczyj” rzeczywistości. Mało tego, mogą stawać się na pewien czas dominantami tematycznymi, a także papierkami lakmusowymi mierzącymi „góral szczyj” i przywiązanie do „góral szczyj” wartości. Do takich wydarzeń niewątpliwie należała „katastrofa smoleńska”, warszawski „marsz niepodległości” z 2011 roku, ale także program kulinarny Magdy Gessler, która odważyła się zaatakować „góral szczyj” mit. Wydarzenia zbyt odległe, by stały się dla „prawdziwego górala” istotne, muszą najpierw zostać za takie uznane przez lokalne autorytety – przez strażników i ekspertów (albo przez księży). Informacje o tym, które wydarzenia są warte uwagi, zostają następnie przekazane przez lokalne media, a więc ich doświadczenie jest dodatkowo zapośredniczane przez „góral szczyj” język i światopogląd. Ponieważ „system ekspercki zasadniczo opiera się na zaufaniu”,⁵³ „prawdziwy góral” powinien przyjąć stawiane przez autorytety wnioski, tezy czy diagnozy.

W tym momencie pojawia się kolejny, prawdziwie nowoczesny problem... otóż „góral szczyj” system ekspercki nie jest spójny. Okazuje się, że najwyższym z etapów realizowania „góral szczyj” projektu tożsamościowego” jest pretendowanie do roli strażnika czy specjalisty do spraw „góral szczyj”. Ekspertów, w przeciwieństwie do porządku tradycyjnego, może być (i jest) bardzo wielu. Każdy z nich stara się przekonać jak największą grupę „górali”, że to właśnie jemu powinni zaufać. Specjaliści konkurują między sobą, przedstawiając różne wersje idealnej „góral szczyjny”.

Jeśli założymy, że zarysowany przeze mnie projekt „góralskiej” tożsamości istnieje, to warto zauważyć, że w dużej mierze realizuje się on w sytuacjach „odgrywania”, „przedstawiania” czy „wystawiania”, a zatem w działaniach, które można by określić mianem performance’u – „góralszczyzna” w dosłowny sposób nosi jego znamiona. Za Ewą Domańską przyjmuję, że „performance w sensie szerokim to wykonanie na żywo w obecności «widowni» pewnego działania mającego charakter teatralnego aktu, a w sensie szerokim – codzienna praktyka życia społecznego przejawiająca się w rytuałach, demonstracjach, paradach, festiwalach”.⁵⁴ Codziennosc podhalańska pełna jest tak zdefiniowanych performance’ów, do których zaliczyć można wszystkie festyny, częste występy zespołów folklorystycznych, przeglądy i konkursy. W kontekście moich badań najważniejsze wydaje się to, że wymienione tu rodzaje wydarzeń o charakterze występu w przeważającej większości adresowane są do publiczności lokalnej. „Góralszczyzna” jest w ich trakcie odgrywana dla „swoich”. Doświadczenie „bycia góralem” jawi się jako doświadczenie wspólne, współdzielone, jak powiedziałby Bruce Kapferer.⁵⁵ Być może „góralska” tożsamość i wspólnota realizują się między innymi poprzez publiczne jej odgrywanie. „Świadomość bycia w świecie kształtuje się w rzeczywistości empirycznej, złożonej ze współtowarzyszy i współczesnych, z którymi jednostki poczuwają się do pewnego stopnia wspólnoty doświadczeń i wspólnej ramy postrzegania, dzięki czemu uświadamiają sobie własne istnienie i istnienie innych ludzi”.⁵⁶

Owo odgrywanie odbywa się zresztą nie tylko w sytuacjach ściśle skonwencjonalizowanych, noszących znamiona teatralizacji, w sytuacjach dosłownie scenicznych. Coniedzielne uczestnictwo w mszy świętej, odprowadzanie dziecka na próby w zespole ludowym, kupowanie konkretnej prasy, udzielanie się w lokalnych samorządach – są to działania przynależne raczej codzienności niż rzeczywistości teatralnej, a jednak noszą znamiona performance’u.⁵⁷ Powinny zostać zauważone przez innych – przez widownię, bo są pewnego rodzaju manifestacją „góralkości”.

Zbliżając się już do końca moich rozważań, pragnę tylko skrótowo zwrócić uwagę, że ten performatywny aspekt nie zawsze jest wykorzystywany przez „prawdziwych górali” i służy nie tylko stawianiu się i odgrywaniu „góralskiej” tożsamości. „Niegórale” również zeń korzystają, ale w celach merkantylnych. Elementy, jakie składają się na trwający wciąż „góralski” mit, stają się elementami scenografii⁵⁸ w teatrze, gdzie widzami są turyści z całej Polski. Oczywiście dzisiejsi wczasowicze to nie inteligencja zafascynowana lokalną tradycją. Nie są też nimi pracownicy zakładów państwowych, wysyłani przez owe zakłady na wczasy. Współcześni turyści odwiedzający Podhale stanowią zbiór osób najprzeróżniejszych profesji, o różnym po-

ziomie wykształcenia, przybywają z rozmaitych stron świata. Wielu z nich oczekuje jednak spotkania z „góralszczyzną”, ale podaną w formie przystępnej dla każdego. Turystyka stawia przed mieszkańcami Podhala nowe wyzwania. Ci, dla których nadrzędny jest cel ekonomiczny, starają się dopasować pożądaną przez turystów lokalność do rzeczywistości powszechnie znanej i akceptowanej. Bardzo wyraźnie tendencję tę widać na przykład w zakopiańskich restauracjach, gdzie „góralską” pizzę (czyli pizzę z oscypkiem) podaje kelnerka ubrana w tybetową spódnicę i kierzce (choć przyjechała ze Śląska), zaś muzycanci w kapeluszach z muszelkami i z przerzuconymi przez ramiona cuchami zaśpiewają gwarą „hej, bystra woda” przy akompaniamencie akordeonu i kontrabas.

Uważam więc, że góralszczyzna istnieje, a mój adwersarz nie miał racji. W moim rozumieniu góralszczyzna stanowi wynik negocjacji między pewnym dyskursem narzuconym z zewnątrz (nazwijmy go dyskursem kolonialnym) a na wskroś nowoczesnym wyborem stylu życia (czy też tożsamości). Co więcej, zinternalizowana narracja kolonizatorów wydaje się dla współczesnych górali całkiem wygodna. Odpowiednio wessana, wykorzystywana na własny użytek, staje się szczególnego rodzaju językiem, który w swojej „obcości-swojskości” stanowi (być może jedyny możliwy) kontekst mówienia o „góralszczyźnie”.

Przypisy

- ¹ Od dwóch lat prowadzę badania dotyczące dzisiejszej muzyki góralskiej: jej funkcji w konstruowaniu tożsamości mieszkańców Podhala, jej roli w kształtowaniu przestrzeni władzy symbolicznej, a także jej wykorzystywaniu na potrzeby rynkowe.
- ² „Góralszczyzną” będę tu nazywać cały zbiór elementów i wyobrażeń potocznie łączonych z Podhalem. Należą do nich m.in. krajobraz, strój, architektura, sztuka ludowa, muzyka, kuchnia, klimat itd.
- ³ E. Hobsbawm, *Wstęp*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Kraków 2008.
- ⁴ S. Węglarz, *Chłopi jako „obcy”*. *Prolegomena*, [w:] *Pozegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, Warszawa 1994, s. 87.
- ⁵ Tamże, s. 88.
- ⁶ A. Malewska-Szałygin, *Wyobrażenia o państwie i władzy we Wsiach Nowotarskich 1999-2005*, Warszawa 2008, s. 42.
- ⁷ A. Kroh, *Tatry i Podhale*, Wrocław 2002, s. 111-169.
- ⁸ Warto wymienić choćby takie prace jak: *Dziennik podróży do Tatrów* Seweryna Goszczyńskiego, *O mieszkańcach gór tatrzańskich* Ludwika Kamińskiego vel Kamieńskiego, *Przewodnik w wycieczkach na Babią Górę, do Tatr i Pieniń* Eugeniusza Janoty, *Ilustrowany przewodnik do Tatr* Walerego Eljasza, *Rzut oka na północne stoki Karpat i przyległe im krainy* Wincentego Pola, tomy 44 i 45 *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga, *Sześć dni w Tatrach* Tytusa Chałubińskiego, *Na skalnym Podhalu* Kazimierza Przerwy-Tetmajera czy oba tomy zebranych pism Stanisława Witkiewicza *W kręgu Tatr*.

- ⁹ Z. Libera, *Lud ludoznawców: kilka rysów do opisanja fi-zjognomii i postaci ludu naszego, czyli etnograficzna wy-cieczka po XIX wieku*, [w:] *Etymologia polska: między ludo-znawstwem a antropologią*, red. A. Posern-Zieliński, Drawa 1995, s. 140.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² Tamże, s. 137.
- ¹³ S. Węglarz, *Chłopi jako „obcy”...*, dz. cyt., s. 84.
- ¹⁴ „W lecie Góral pędzi dobytek swój w góry i tam żyje, otoczony przyrodą, w zupełnym prawie odosobnieniu [...] ludność tatrzańska to prawdziwe dzieci natury, po-przestające na tym, czym ich ta matka, niezbyt tu hojna, zaopatrzyć zdoła” (Kolberg 1966, s. 20).
- ¹⁵ Z. Libera, *Lud ludoznawców*, dz. cyt., s. 138.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ A. Malewska-Szałygin, *Wyobrażenia o państwie...*, dz. cyt., s. 42.
- ¹⁸ Ludwik Kamiński vel Kamieński, jak wielu dziewiętna-stowiecznych inteligentów, źródeł owych pozytywnych cech górala dopatrywał się w determinizmie geograficz-nym. To górską przyrodą decydowała nie tylko o wybu-jałym wroście, ostrych rysach i męstwie góralskich męczyzn, ale także o cechach ich charakteru. „Wycho-waniec gór wysokich, Tatrów, u piersi skał czerpiący podniecie dla życia, w powietrzu szerokim, wolnym od-dychający swobodnie, siłami całymi pędzący z wiosną w góry i tam przebywający całe lato [...] oddany sam so-bie, nie smutkowi, ale myśli nie przygniecionej, wesołej, nie zniekanej niepowodzeniami, bo te nie suszą mu mó-zgu” (1992, s. 3).
- ¹⁹ A. Kroh, *Sklep potrzeb kulturalnych*, Warszawa 2010, s. 126.
- ²⁰ A. Malewska-Szałygin, *Góral ska Śleboda*, „Opcja na pra-wo” 2003, nr 4.
- ²¹ Arthur James Balfour był brytyjskim politykiem, jednym z przywódców Partii Konserwatywnej, w latach 1902-1905 premierem Wielkiej Brytanii, zaś od 1916 do 1919 roku ministrem spraw zagranicznych.
- ²² E.W. Said, *Orientalizm*, Warszawa 1991, s. 74.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Tamże, s. 76.
- ²⁵ M. Buchowski, *Widmo orientalizmu w Europie. Od egzoty-cznego Innego do napiętnowanego swojego*, „Recycling Idei” 2008, nr 10, s. 98.
- ²⁶ Tamże, s. 99.
- ²⁷ Ruchy ekologiczne czy agroturystyka stanowią w moim przekonaniu innego gatunku fascynację wsią niż wyrosła w XIX wieku chłopomania. Współcześnie obiektem uwielbienia staje się natura, przyroda, nie zaś sama po-stać „wiejskiego ludu”.
- ²⁸ Tamże, s. 104.
- ²⁹ M.in. niedawna „afery taśmowa” stworzyła doskonałą okazję, by przyrzeć i przysłuchać się opiniom na temat chłopów i polskiej wsi. Ten medialny obraz, wspierany wypowiedziami ekspertów, polityków i naukowców, przedstawiał chłopów „pazernych, skorumpowanych i zacofanych” (Żakowski 2012).
- ³⁰ Por. L. Bielawski, *Etnomuzykologia u progu trzeciego ty-siąclecia*, [w:] *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia*, red. L. Bielawski, K. Dadak-Kozicka, A. Leszczyńska, Warszawa 2000, s. 117-121; P. Kowalski, *O kulturze lu-dowej i tym, co z nią się robi*, [w:] *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfi-kacji*, red. P. Kowalski, Kraków 2004.
- ³¹ Z.J. Przerembski, *Współczesna praktyka folklorystyczna – problemy funkcji, repertuaru, stylu wykonawczego, instru-mentarium muzycznego*, [w:] *Przekaz tradycji ludowych we współczesnej kulturze*, red. B. Lewandowska, St. Trebunia-Staszelski, Zakopane 2011, s. 14.
- ³² A. Kroh, *Tatry i Podhale*, dz. cyt., s. 61.
- ³³ Waldemar Kuligowski określa tym terminem tryb narra-cji antropologicznych, „którego nieodparty, lecz fałszywy urok polega na tym, że o zmarłych pisze się niczym o ży-wych: «Kaszubi noszą stroje ludowe...»”; W. Kuligow-ski, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków 2007, s. 23.
- ³⁴ L. Długolecka, M. Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Warszawa – Kraków 1992, s. 21.
- ³⁵ Za: A. Malewska-Szałygin, *Wyobrażenia o państwie i wła-dzy...*, dz. cyt., s. 43.
- ³⁶ D. Tylkowa, *Podhale. Tradycja we współczesnej kulturze wsi*, Kraków 2000, s. 37.
- ³⁷ Związek Jana Pawła II z Podhalem spowodował także, jak sądzę, że do stereotypu górala – prawdziwego Polaka dołączył jeszcze element religijny. Góral to także praw-dziwy katolik, a nawet obrońca katolickiej wiary.
- ³⁸ D. Chakrabarty, *Historie mniejszości, przeszłości podrzęd-ne*, „Literatura na świecie” 2008, nr. 1-2, s. 259.
- ³⁹ bell hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, „Literatura na świecie” 2008, nr. 1-2, s. 108.
- ⁴⁰ Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, [w:] *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 10.
- ⁴¹ Tamże, s. 7.
- ⁴² A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2001, s. 23-26.
- ⁴³ Tamże, s. 3.
- ⁴⁴ Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory...*, dz. cyt., s. 7.
- ⁴⁵ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, dz. cyt., s. 6.
- ⁴⁶ Tamże, s. 47.
- ⁴⁷ M. Berman, *Wszystko, co stale, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Kraków 2006, s. 8.
- ⁴⁸ Z. Bauman, *Wspólnota*, Kraków 2008, s. 10.
- ⁴⁹ A. Giddens, *Życie w społeczeństwie posttradycyjnym*, „Kry-tyka Polityczna” 2005, nr 9-10, s. 362.
- ⁵⁰ Tamże, s. 363.
- ⁵¹ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, dz. cyt., s. 8.
- ⁵² Tamże, s. 40.
- ⁵³ Tamże, s. 27.
- ⁵⁴ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, [w:] „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 49.
- ⁵⁵ B. Kapferer, *Performans a strukturalizacja znaczenia i doświadczenia*, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V. Turner i E. Bruner, Kraków 2011, s. 49.
- ⁵⁶ Tamże, s. 209.
- ⁵⁷ Jak przekonuje Ewa Domańska, dziś „performance czę-sto stawiany jest w opozycji do skonwencjonalizowanych struktur teatru [...]. Jako ucieczka w kierunku niedra-matycznych, nieopierających się na tekstach działaniach życia codziennego”; teźże, „Zwrot performatywny”..., dz. cyt., s. 49.
- ⁵⁸ O przestrzeni aranżowanej specjalnie na potrzeby tury-styki pisał m.in. Dean MacCannell: „Obecny rozwój strukturalny społeczeństwa charakteryzuje się wszech-obecnym pojawianiem się przestrzeni turystycznej. Prze-strzeń tę można nazwać scenariem turystycznym, scenogra-fią lub po prostu inscenizacją”; tegoż, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, Warszawa 2005, s. 156.

BEATA KLOCEK DI BIASIO,
BOHDAN MICHALSKI

Zakopane, Polska, Europa: prowincjonalizm i uniwersalizm Władysława Hasióra

Hasiór określał swoją twórczość bardzo skromnie i dowiecnie – „świadczaniem usług dla ludności”;¹ w gruncie rzeczy, jak się okazało, świadczył usługi dla ludzkości.

Odebrał wykształcenie w lokalnym liceum plastycznym w Zakopanem, które opuścił tylko na chwilę, by studiować w warszawskiej Akademii i odbyć podróż do Francji i Włoch. W 1968 roku „wybrał się na swoją wielką wystawę w Moderna Museet w Sztokholmie – pisała Hanna Kirchner – pierwszą wystawę za «kapitalistyczną» granicą”;² potem zrealizował w Södertälje koło Sztokholmu swój *Słoneczny rydwan* (1974) i tak dowiedziała się o nim „ludzkość”.

Obok zrealizowanych w Zakopanem pomników: *Ratownikom górskim* (1959), *Rozstrzelanym partyzantom* (1964), obok *Sztandarów*, przypominających chorągwie kościelne używane podczas procesji (dźwiganych przez górali lub strażaków), obok asambliży zatytułowanych *Sekretarz powiatowy* (1975) artysta tworzy równocześnie prace, nadając im mitologiczne tytuły: *Niobe* (1961-1967), *Diana* (1987), *Ikar* (1962), kilka wersji *Porwań Europy* (1969, 1983, 1986, 1987).

Hasiór realizuje, z jednej strony, „prowincjonalną odmianę *pop-artu* zmieszanego z *arte-povera*. Ukazuje w ten sposób inny niż w całej reszcie świata rodzimy śmietnik cywilizacyjny”.³ Z drugiej zaś strony, sięga także do tematów mitologicznych, do „uniwersalnego garnituru” gotowych archetypów, czerpiąc inspiracje z *Metamorfoz* Owidiusza.⁴ Tajemnica warsztatu artysty polega zatem na syntezie tego, co lokalne, prowincjonalne, ludowe, z tym, co uniwersalne, z archetypami wziętymi prosto z greckiej mitologii, którą pilnie przestudiował. Wielkie dramaty greckich bohaterów – Niobe, Diana, Ikar, Dedal, Europa – wyraża Hasiór, sięgając do najpospolitszych materiałów i tworzyw wziętych z jarmarcznego śmietnika codzienności. Zderzenie to jest znakiem firmowym jego warsztatu: „Kiedy biorę temat, archetyp, taki na przykład jak Niobe, to ja – mówił artysta w jednym z wywiadów – mądrzejszy o wszystkie doświadczenia od tej Niobe, która powstała dawno i jest w archiwum kultury greckiej – muszę zauważyć, że dzisiejsza współczesna Niobe jest tragiczniejsza, jest bo-

leńniejsza. To nie jest mit, to jest okrutna rzeczywistość. Marmur mi nie wystarczy – ja wcale nie poświęcę temu, robiąc go właśnie w karraryjskim marmurze. Bez skrupułów ulepię tę Niobe z mydła, bo w moim przekonaniu mydło najbardziej sugeruje materialność ciała ludzkiego i w bezpośredniej bliskości z tak wyobrażonym, zasugerowanym ciałem podpalę ogień. Zderzenie tych dwóch materii, wierzę, stworzy w wyobraźni jakiś ból, jakąś sumę zdarzeń, jaka zawarta jest w haśle «Niobe». Tu jest problem dla mnie istotny – temat, i on decyduje o wyborze materiału”.⁵

Spośród mitologicznych bohaterów nie tylko Niobe inspirowała Hasióra.⁶ Cztery prace Hasióra noszą tytuł *Porwanie Europy*, trzy z nich znajdują się w Zakopanem, w muzeum, które powstało w pracowni artysty po jego śmierci. Najwcześniejsza praca nosząca tytuł *Porwanie Europy*,⁷ pochodząca z roku 1969, znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi. Jest ona asambliżem i wykonana została z pospolitych materiałów: tkaniny, sztucznych włosów, futra, gipsu, ręki manekina, dziecięcej pluszowej zabawki.⁸ Kompozycję Hasióra charakteryzuje wielość niegeometrycznych płaszczyzn i horyzontalnych podziałów. U dołu umieszczone są sztuczne jasne włosy, ułożone poziomo i imitujące żywioł wody. Brzeg to czarne groźne skały o nieregularnej ostrej formie, wykonane zostały z czarnego futra. Trzecią poziomą płaszczyznę stanowi niebo. Na płótno nakleił artysta gazę o cienkim splocie i pomalował ją pastelowymi kolorami, które subtelnie kontrastują z czarnymi skałami. Na tle nieba, w lewej części dzieła, umieścił półprzestrzenną niewielką kompozycję. Stanowi ją pluszowe zwierzątko przypominające byka, trzymające w swoich łapkach smukłą dłoń kobiecą, rękę manekina. Nad nimi „powiewa” udrapowana różowo-niebieska materia przypominająca żagiel, za jego to sprawą dziwna para przemieszcza się ku celowi swojej podróży. Kompozycja oprawiona została w szeroką, ozdobną, złotą ramę. Było to spełnieniem marzenia autora, o którym mówił kiedyś podczas programu telewizyjnego.⁹ Stosowana przez Hasióra technika asambliżu prowadzi czasami do niespodzianek związanych z ruchomymi częściami dzieła. W *Porwaniu Europy* z 1969 roku takim ruchomym elementem są sztuczne włosy imitujące morskie fale. Taką właśnie funkcję pełniły, kiedy obraz eksponowany był w Muzeum Sztuki w Łodzi. Natomiast na wystawie w Muzeum Narodowym w Warszawie, wiosną 2005 roku, zostały one przyczepione do dłoni manekina i zwisały luźno, pełniąc funkcję podobną do tej, jaką pełnił warkocz w *Porwaniu Europy* Hasióra z roku 1983. Tam kobieta-Europa przedstawiona jest symbolicznie, tylko za pomocą dłoni i stanowiącego jej przedłużenie grubego, naturalnego warkoczka.

Kolejne *Porwanie Europy*¹⁰ pochodzi z roku 1983. Podobnie jak pozostałe jest kompozycją półprzestrzenną – asambliżem. Tło stanowi metalizowana srebrna

folia, swoim kształtem przypominająca bałtyckie wybrzeże Polski. Na niej nalepiona jest fotografia przedstawiająca gotycką katedrę¹¹ oraz druga, z widokiem współczesnego miasta (prawdopodobnie jest to wielopoziomowe centrum Lyonu). Na pierwszym planie widnieje wzgórze, na którym ustawiona jest postać Chrystusa pasącego baranka. Nad całością kompozycji, na ciemnym tle niejako wieńczącym przedstawienie (przedstawiającym prawdopodobnie morze), artysta umieścił rzeźbiarską kompozycję. Składa się ona z czarnego orła niosącego w swych szponach kobiecą dłoń (wykonaną z mydła) i zakończoną warkoczem z ludzkich włosów.

Postać byka porwijącego Europę została zastąpiona przez artystę czarnym ptakiem, natomiast postać Europy zredukowana została jedynie do pewnych „akcesoriów kobiecości” – smukłej, gładkiej dłoni i pięknego, grubego warkocza. Postać Chrystusa stanowi odwołanie z jednej strony do polskiej tradycji katolickiej, z drugiej – do polskiego patriotyzmu: cierpiąca Polska, czyli cierpiący Chrystus. Nawiązanie do komunizmu może stanowić architektura potężnych wieżowców z epoki „budowania domów dla narodu”.

Wszystkie te elementy razem składają się na polską świadomość narodową, złączoną silnie ze świadomością religijną i zapowiadającą przyszły proces obalania komunizmu. „Imperium sowieckie uległo rozpadowi – pisze ks. Józef Tischner – pod wpływem oddolnego naporu świadomości narodowej Polaków, Litwinów, Węgrów i wielu innych. Nie można jednak ignorować klęsk, do jakich doprowadziła świadomość narodowa kraje byłej Jugosławii. Świadomość narodowa znalazła się dzisiaj w pułapce: nie można odmówić jej roli wyzwoleniczej i nie można milczeć, obserwując przejawy jej patologii. Każdy kolejny krok do Europy wymaga pogłębionej refleksji nad sensem i wartością świadomości narodowej. Na drodze do zjednoczonej Europy widać ostrzej niż kiedykolwiek całą złożoność owej tradycji. Rysują się dwie główne tendencje – jedna, której nosicielem była mitologia romantyczna, więc polskość z niewinnie cierpiącym Chrystusem, i druga, której nosicielem jest przede wszystkim Cyprian Kamil Norwid, więc polskość ze świadomością «moralnego zjednoczenia». Pierwsza widzi naród jako ofiarę zewnętrznej przemocy. Druga jest krytyczna wobec polskości; jako naród godni podziwu, jako społeczeństwo – pośmiewisko świata”.¹²

Tischner zwraca uwagę na specyficznie polskie pomieszanie wiary i mitologii romantycznej, przerażające się w polskiej świadomości w neomesjanizm (ma on zdaniem Tischnera swoje pozytywne, ale także negatywne strony). Naród cierpi, cierpi niewinnie za sprawą przede wszystkim mniejszości narodowych, za sprawą różnych obcych ideologii, liberalizmu, komunizmu, laicyzmu. Naród jak Chrystus, wszystko, co jest wymierzone w naród, tym samym „bije w Chrystusa”.



Władysław Hasior, *Porwanie Europy*, 1983.

Relief Władysława Hasiora z 1983 roku zawiera w sobie całą złożoność polskiej świadomości narodowej, nierozzerwalnie związanej z Kościołem Katolickim. Obie tradycje razem stanowiły opokę w walce z komunizmem.

Zastąpienie przez Hasiora śnieżnobiałego byka (w antyku symbolu przygody, ale także miłości i poczucia bezpieczeństwa) czarnym, drapieżnym orłem, unoszącym w swoich szponach rachityczną dłoń kobiety-Europy, jest odwołaniem do dwudziestowiecznych doświadczeń Europy – faszyzmu i komunizmu. W czasie panowania tych dwóch totalitaryzmów Europejczycy pozbawieni byli przede wszystkim poczucia bezpieczeństwa. Byk zgodnie z antyczną symboliką miał dawać owo poczucia bezpieczeństwa.¹³ Dlatego Hasior musiał zastąpić byka złowrogim, czarnym ptakiem kojarzącym się Polakom, którzy przeżyli wprowadzenie stanu wojennego, z WRON-em.

Użycie przez artystę mydła w rzeźbie kobiecej dłoni zdaje się symbolizować wrażliwość i kruchość ludzkiego ciała, które łatwo ulega unicestwieniu. W „epoce pieców krematoryjnych” mydło było zresztą robione z ludzkiego tłuszczu. Grozy całemu przedstawieniu dodaje kosmyk ludzkich włosów, który w wyobraźni Europejczyków nasuwa skojarzenie z obozami zagłady, z makabrycznymi „przedsionkami piekła”, w których odbierano skazańcom ich „ostatnie atrybuty człowieczeństwa”: okulary, włosy, protezy, dziecięce zabawki.

Hasior sięga do motywu porwania Europy z pełną świadomością celu i efektu, który chce osiągnąć.¹⁴ Wyobraźnia artysty nakazała mu zestawić razem: postać Chrystusa z barankiem, wspaniałą gotycką katedrę, symbol wiary, wzniosłych i mądrych idei z socjalistycznymi wieżowcami. Autor zderzył europejską tradycję z polskim dziedzictwem, chrześcijaństwo i polski neomesjanizm z komunizmem.

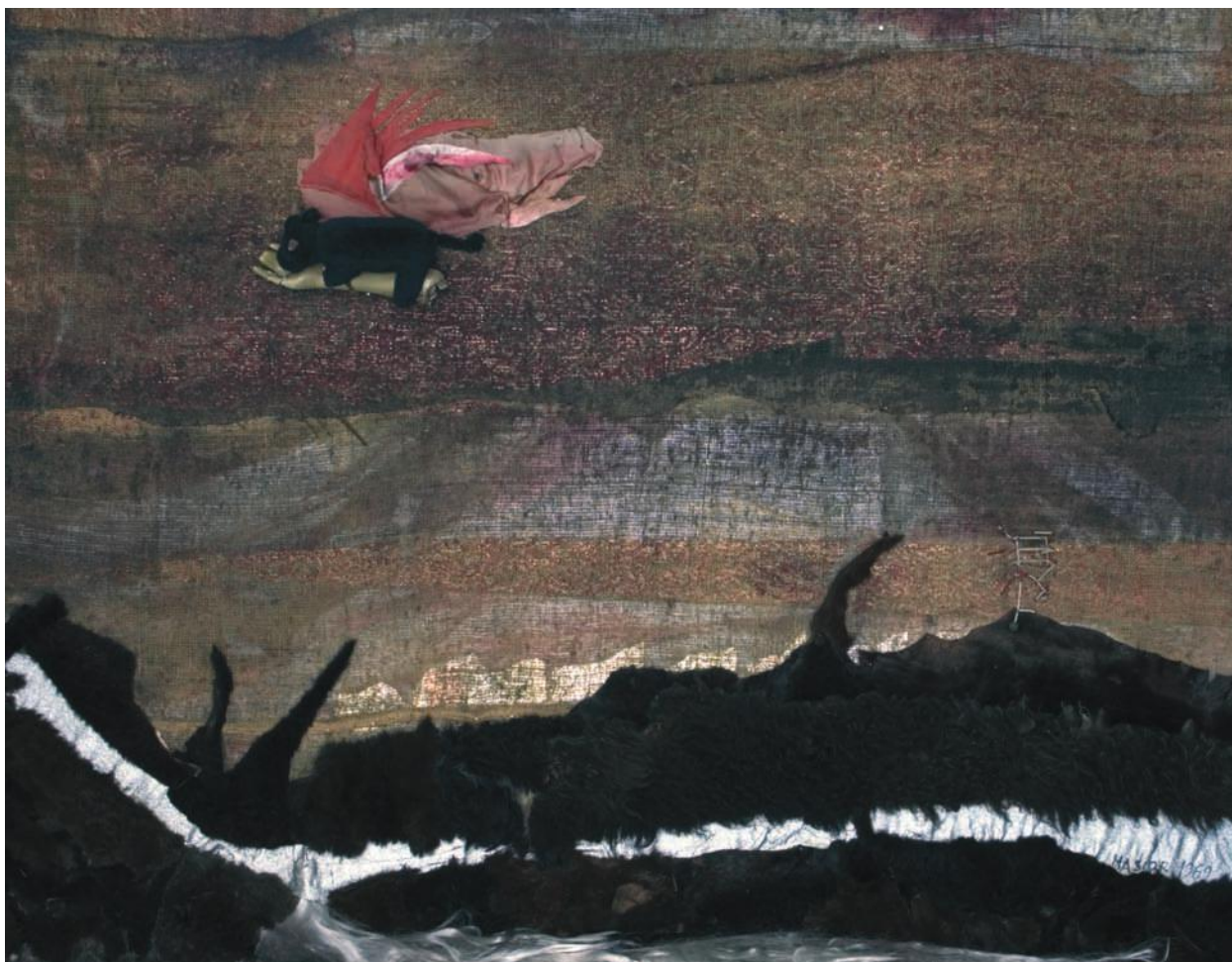
Porwanie Europy z 1983 roku nasuwa skojarzenie z pracami Hasióra inspirowanymi innym antycznym mitem. Legendę o Ikarze¹⁵ przedstawił artysta, podobnie jak mit Europy, w kilku wersjach.¹⁶ Prace te przywołują z kolei skojarzenie z najsłynniejszym obrazem inspirowanym mitem o Ikarze, a mianowicie obrazem Pietera Bruegla *Upadek Ikarza* (1560). Dedal, genialny konstruktor uwięziony przez Minosa (króla Krety), buduje skrzydła. Pragnie za ich pomocą wrócić na kontynent. Próbną lot powierza Ikarowi, swemu synowi. Ikar poniesiony młodzieńczą fantazją wzbija się zbyt wysoko ku słońcu. Brak pokory wobec bogów i bliskość słońca jest powodem katastrofy. Słońce topi wosk, Ikar spada do morza. U Bruegla tragedia przechodzi niezauważona – oracz, rybak i pasterz zajęci swoimi sprawami nie zauważają tragedii kogoś, kto ośmielił się przekroczyć dostępne ludziom granice.¹⁷

Sens tej sceny koresponduje z pewną szczególną cechą komunizmu, którą Tischner nazywa „darem czystego sumienia”. „Władza komunistyczna była władzą zbrodniczą – pisał Tischner – dawała jednak poddanym poczucie moralnego bezpieczeństwa... Poddany mógł uczestniczyć w zbrodni, a mimo to mógł czuć się niewinny. Zbrodnia przeciw ludzkości, jaka się dokonała, okazuje się zbrodnią bez zbrodniarzy. I nie ma

w tym nieszczerości. Wierni poddani władzy totalitarnej nie poczuwają się do winy. Władza zdjęła z nich odpowiedzialność za same dobre intencje. Ponieważ wszyscy mieli dobre intencje, nikt nie czuje się winny”.¹⁸

Twórczość Hasióra przeniknięta jest przecuciem katastrofy: od człowieka artysta nie oczekiwał wiele, nie żądał odpowiedzialności za swoje czyny, opisywał ludzką kondycję pogodzoną z jej niedoskonałością i ludzką skłonnością do czynienia zła. „Obcęgami można wyrywać gwoździe z deski, ale można też wyciągać wiadomości z człowieka. I jeżeli wierzę, że każdy z ludzi ma na swój użytek jakiś kapitał wyobraźni, a przedmioty podejrzewam o zdolność sugerowania skojarzeń, to dlaczego nie miałbym używać ich, żeby stworzyć seans zorganizowany? Niektóre przedmioty czy materiały noszą w sobie atmosferę jakiejś katastrofy”.¹⁹

Do podobnych, równie szokujących środków wyrazu artysta sięga w dwóch kolejnych pracach poświęconych mitowi Europy zatytułowanych *Porwanie Europy*. Pierwsza²⁰ z nich z roku 1986 także jest asamblażem. Tło stanowi niebieskolazurowa, płaska powierzchnia, na niej tą samą techniką namalowane podziały kolorystyczne o obłych kształtach – zielony, czerwony,



Władysław Hasiór, *Porwanie Europy*, 1969.

intensywnie niebieski i wreszcie czarne koło, którego połowa odcięta została od niebieskiego koloru białoczerwonym konturem. Część rzeźbiarska kompozycji składa się z postumentu w kolorystyce niebiesko-czarnej i ustawionych na nim przedmiotów nawiązujących do protagonistów mitu Europy. Są to: kobieca dłoń i kobiece przedramię. Dłoń czule obejmuje głowę pluszowego byka. Natomiast ręka uniesiona jest pionowo ku górze, w geście wołania o pomoc. Nad grzbietem byka-dziecięcej zabawki umieszczone zostało ostrze kosy, tworzące z podniesioną ku górze ręką kąt prosty, wszystko to razem tworzy „figuratywną abstrakcję”: „Próbując zdefiniować Hasióra-artystę – pisała Patrycja Cembrzyńska – nie można pominąć Hasióra-antropologa. Wydaje się bowiem, iż w dużej mierze to właśnie etnograficzny surrealizm Hasióra doprowadził go do złożonej koncepcji sztuki, w której każdy obraz, przedstawienie czy symbol pełni... funkcje kosmologiczne”.²¹

Siostrzaną wobec tej z roku 1986 jest kompozycja z roku 1987 zatytułowana też *Porwanie Europy*.²² Obie łączą kolorystyka i elementy rzeźbiarskie. Na tło koloru zielonego, podobnie jak w poprzedniej kompozycji, zostały naniesione trzy barwne plamy: zielona, czerwona i intensywnie niebieska. Nowość stanowi umieszczony w centralnej części, na tle koloru zielonego i czerwonego, zielony pilśniowy kapelusz. Spod runda kapelusza wylania się przyklejony do czerwonego tła, wycięty ze srebrzystej folii ptak. Trzy elementy rzeźbiarskie: ostrze kosy, pluszowy byk i dłoń kobieca umieszczone są na granatowym postumencie. Tłem dla kosy i pluszowego byka-zabawki, liżącego otwartą kobiecą dłoń, jest żółte koło z gumy przypominające słońce. Postument, na którym umieszczone są postaci lub ich anatomiczne fragmenty, przypomina kształtem łódź.

Wszystkie prace Władysława Hasióra poświęcone mitowi Europy niosą багаż specyficznych doświadczeń historycznych Europy Środkowo-Wschodniej. Bardziej lub mniej bezpośrednio nawiązują do korzeni opowieści Owidiusza o kobiecie, byku i morzu. Mit antyczny został w nich przetransponowany na grunt dwudziestowiecznej wrażliwości artystycznej, która zestawia za sobą najpospolitsze, jarmarczne, lokalne materiały z gotowymi uniwersalnymi archetypami i w ten sposób porusza wrażliwość współczesnego odbiorcy, już to w Zakopanem czy w Sztokholmie, już to w Polsce czy gdzieś w Europie.

Przypisy

- 1 A. Micińska, *Władysław Hasiór*, Warszawa 1983, s. 96.
- 2 H. Kirchner, *Hasiór, opowieść na dwa głosy*, „Konteksty” nr 4/2005, s. 167.
- 3 A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005, s. 118.

- 4 Owidiusz, *Metamorfozy*, t. I, ks. II, 866-875, przeł. A. Kamińska, Wrocław 2004.
- 5 *Wywiad z Władysławem Hasiórem*, [w:] A. Micińska, *Władysław Hasiór*, Warszawa 1983, s. 33.
- 6 Zob. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 120-122.
- 7 Zob. *Władysław Hasiór 1928-1999*, katalog wystawy, oprac. A. Żakiewicz, Warszawa 2005 [Muzeum Narodowe w Warszawie], II, nr 34.
- 8 Na ewolucję warsztatu Hasióra duży wpływ miała trwająca kilka dekad praca nad cyklem sztandarów. Wtedy właśnie artysta eksperymentował przede wszystkim z tkaniną i ozdobną pasmanterią. Używać zaczął wstążek, koralików, frędzelków, pomponików, a także szyfonu, aksamitu, pluszu, sztruksu, atlasu, jedwabiu, adamaszku, flaneli. Idąc z duchem czasu, zaczął też zastępować naturalne tkaniny różnego rodzaju syntetykami.
- 9 Program autorstwa Grzegorza Dubowskiego *Sam na sam z Władysławem Hasiórem*, w którym artysta powiedział: „Marzy mi się zrobienie pięknego kolorowego obrazu w szerokiej złożonej ramie”. Cytat za: *Władysław Hasiór 1928-1999*, dz. cyt., s. 135.
- 10 Praca niepublikowana, w zakopiańskim muzeum znajdują się jeszcze dwie prace artysty noszące ten sam tytuł: *Porwanie Europy* z roku 1986 i roku 1988.
- 11 Wklejona fotografia przedstawia prawdopodobnie katedrę w Ulm (1377), której wieża została zaprojektowana przez Mateusza Boblingera w roku 1482, obecny swój wygląd – zdaniem Pevsnera – zawdzięcza ona rekonstrukcji (1877-90). Zob. N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, t. I, Warszawa 1979, s. 257. Zob. też A. Erlande, *Brandenburg Gothic Art*, przeł. I. Mark, Paryż – Nowy Jork 1989, s. 542-43 i 582-83.
- 12 J. Tischner, *Droga do europejskiej nowożytności*, „Tygodnik Powszechny”, nr 6/2003, s. 8-10.
- 13 Zob. K. Kerényi, *Mitologia Greków*, dz. cyt., s. 94. Jak zauważa autor: „Dla dawniejszych Kreteńczyków byk był niewątpliwie jedną z form przejawu ich najwyższego boga”.
- 14 Hasiór obok mitu Europy sięga także do innych motywów mitologicznych, na przykład w *Napadzie na Arkadię* (1970), *Dianie* (1987) czy *Ikarze* (1986), oraz do tematów biblijnych: *Wypędzenie z Raju* (1970), *Boże Narodzenie* (1971), *Wniebowstąpienie*. Wszystkie te przedstawienia zawierają wyraźne powiązania ze współczesnością.
- 15 Zob. K. Kerényi, *Mitologia Greków*, dz. cyt., s. 459-460.
- 16 *Ikar* (1962 i 1986). Zob. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, il. 59.
- 17 Owidiusz opis tragedii Ikarza ujął w strofach: „Żądzą nieba przejęty, ojca porzuciwszy, / Wzniósł się w przestrzenie wyższe. Słońca promień żywszy / Skoro spojenia skrzydeł, w wonny wosk, rozgrzeje, / Spadły pióra. Nagimi ramionami chwieje / Już się dłużej w powietrzu utrzymać nie zdoła. / Spadający za późno ojca o pomoc woła; / Legł w morzu, które odtąd imię jego wzięło” – Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, dz. cyt., w. 229-235, s. 184.
- 18 J. Tischner, tamże, s. 8-10.
- 19 W: A. Micińska, dz. cyt., s. 33.
- 20 Zob. *Władysław Hasiór 1928-1999*, katalog wystawy, oprac. A. Żakiewicz, dz. cyt., II, nr 100.
- 21 P. Cembrzyńska, *Etnograficzny surrealizm Władysława Hasióra*, „Konteksty”, nr 4/2005, s. 158.
- 22 Praca niepublikowana.

BARBARA MAJOR

Powtórzenia i przemiany.

Wielokroć to samo

Malarstwo, rzeźba
i grafika Jacka Waltosia
z lat 1960-2012

Pozwól mi mówić po ludzku. Gdy nasza pierwotnie nieskończona istota po raz pierwszy zaczęła cierpieć, a swoboda wszechmoc poczuła pierwsze ograniczenia, gdy niedostatek pojawił się wraz z nadmiarem, wówczas zrodziła się miłość. Pytasz, kiedy miało to miejsce? Platon mówi: W dniu narodzin Afrodyty. A zatem wówczas, gdy narodziło się piękno świata, wtedy uzyskaliśmy świadomość, wtedy staliśmy się istotami skończonymi. Głęboko teraz odczuwamy ograniczenie naszej istoty, a powściągnięta siła wzburza się niecierpliwie w swoich okowach. Lecz jest w nas coś, co pragnie ich zachowania, bo gdyby tego, co w nas boskie, nie ograniczał żaden opór, wówczas nie moglibyśmy wiedzieć o niczym poza nami, a także o sobie samych. A nic o sobie nie wiedzieć, nie odczuwać siebie samego i być unicestwionym to jedno i to samo.

Friedrich Hölderlin¹

Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie wraz z Miejską Galerią Sztuki w Łodzi prezentowały wystawę dzieł Jacka Waltosia. Zamiarem, który towarzyszył twórcom koncepcji ekspozycji, było dokonanie wyboru prac z całego dorobku artysty. Podejmowane wybory nie miały na celu chronologicznego przeglądu dokonań twórczych. Tu przytoczmy poglądowo takie uporządkowanie cykli dzieł, aby wskazać na bogactwo, wielowątkowość odniesień w nich zawartych: 1960-66, *Przemiany – Androgyne*; 1963-66, *Kregi*; 1971-74, *Fedra według Jeana Racine'a*; 1976-84, *Pomiędzy nami – kres*; 1981-88, *Płaszcz miłosiernego Samarytanina*; 1984-91, *Ludzie Czechowa*; 1987-98, *Dr Freud bada duszę ludzką*; 1992-97, *Ofiarowanie I. przez A*; 1984-99, *Samuel i głos, Wołanie*; 2000-11, *Obrazy zdarzone*; i w ostatnich latach powrót do *Przemian – Androgyne* wraz z nowym cyklem *Empedokles*, 2006-2011. Nie interesowało nas jednak prezentowanie typowej retrospektywy – naszym celem było raczej złożenie ekspozycji według istotnych wątków. Zestawy utworzone według takiego klucza pozwalają na uwypuklenie swoistego rodzaju łańcucha relacji, kompleksów połączonych obrazów – rozumianych jako sposoby przedstawiania w formach malarzkich, rzeźbiarskich i grafice. Zamiarem naszym było

umożliwienie wyłonienia się horyzontów wykreowanych światów Jacka Waltosia. Jest to rzeczywistość pewnej wizji artystycznej, którą można ująć jako ideę miłości w jej dwóch odmianach: Agape – miłosierdzia i Erosa oraz nieodłącznego od niej cienia związanego z losem ludzkim – samotności w dwoistości – tęsknoty/nieвозмоści pełni. Wizja owa wyłania się w kolejnych interpretacjach, w poszukiwaniu odpowiednich symboli, kształtowaniu form. Możemy w tym miejscu sformułować refleksję Rolanda Barthes'a: „Jakie teksty chciałbym napisać (prze-pisać), jakich bym pragnął, jakim przypisałbym moc w świecie, który jest moim światem”,² odnosząc ją do wizualności: „Jakie obrazy chciałbym stworzyć (od-tworzyć), jakich bym pragnął, jakim przypisałbym moc w świecie, który jest moim światem”. Kolejne obrazy-interpretacje aktualizują, stwarzają horyzont, w którym wzrasta idea, są jednocześnie poszukiwaniem znaku idealnego, który objąłby w sobie całą wizję, powołał ją do życia. „Miałem przygodę – opowiada Jacek Waltoś – kiedyś w trakcie wykładu w latach 80. dla studentów w Poznaniu. Przez pomyłkę przeźrocze obrazu *Miłosiernego Samarytanina* ustawiło się pionowo, i okazało się, że obraz był identyczny z Fedrą, stojącą figurą! Ujawniło się ograniczenie środków, perseweracja form i właściwości symbolicznych poczynań. Ta cecha ujawniła się zresztą z taką oczywistością, że z jednej strony miałem satysfakcję, bo jestem w środku ciągle tego samego problemu, z drugiej strony byłem zażenowany – to taki mały repertuar? Człowiek jest tak ograniczony, tu jest Fedra, tu jest Samarytanin, a wszystko jest tym samym. Może właśnie podstawowy trop wizji byłby czymś wspólnym, byłby tym kluczem”³ (il. 6 i 7). Niepokojowi egzystencjalnemu odpowiada mierzenie się z podstawową ideą – problemem, wciąż na nowo roztrząsanym w rozlicznych powtórzeniach, by powtórzyć za Hannah Arendt: „Wszyscy mamy tylko jedną prawdziwą myśl i wszystko, co robimy, stanowi jedynie konstrukcje i wariacje na jeden temat”. W wielu dziełach Waltosia, właśnie w rozlicznych powtórzeniach, wariacjach jawi się napięcie pomiędzy dążeniem do formy jak najbardziej przystającej, a jednocześnie świadomości niemożliwości osiągnięcia pełni. Stworzenie formy – znaku całkowicie przystającego do rzeczy – jest bowiem kwadraturą koła. Odpowiada temu zanik znaku – milczenie, unicestwienie i dzieła, i twórcy. Sytuacja tej niemożliwości znakomicie została uchwycona przez artystę w zespole rzeźbiarskim *Fedra – Miejsce* (fot. s. 183).

W przytoczonym cytacie Jacek Waltoś mówi o tropach wizji – zatrzymajmy się przy tym pojęciu. Według słownikowej definicji wizja to widzenie: rzeczy odległe w czasie, widziane w urojeniu, we śnie, w ekstazie, w sposób uważany za nadnaturalny, proroczy; wizjoner to człowiek miewający widzenia; prorok, marzyciel; wizualny to wzrokowy, naoczny, dostrzegalny. Wizja

pochodzi od łacińskiego *visio*: widzenie, zjawisko, idea. Giorgio Agamben, odnosząc się do rozważań Arystotelesa nad problemem wizji, pisze: „Przedmiotem postrzegania (widzenia), mówi Arystoteles, jest kolor; w dodatku nie posiadamy odpowiednich słów aby to coś określić, zwykle tłumaczymy to jako ‘przezroczystość’, *diaphanes*. *Diaphanes* odnosi się tutaj nie do przezroczystych ciał (takich jak powietrze i woda) ale do ‘istoty’, jak pisze Arystoteles, która jest w każdym ciele i jest widoczna w każdym ciele. Arystoteles nie mówi nam czym jest ‘istota’, mówi tylko tam, że znajduje się *diaphanes (esti ti diaphanes)*. Ale mówi nam, że aktualnością (*energia*) tej istoty jest światło, i że ciemność (*skotos*) jest jej potencjalnością. Światło, dodaje, jest kolorem *diaphanes* w działaniu; ciemność, możemy powiedzieć, jest w pewien sposób kolorem potencjalności. To, co czasami jest ciemnością, czasami światłem, jest z natury tym samym (*hē autē physis hote men skotos hote de phōs estin*)”. Stwierdza dalej Agamben: „W swojej oryginalnej strukturze możliwość–potencjalność zachowuje siebie w relacji do własnej niemożności – braku, swojego własnego nie-istnienia. Ta relacja konstituuje istotę potencjalności–możliwości”.⁴

Grę światła i ciemności jako możliwości istnienia, nie-istnienia; za-istnienia aktualizacji wydają się oddawać dwa greckie określenia próbujące uchwycić fenomen życia – *zoé* i *bios* – gdzie to pierwsze oznacza wszelkie nieokreślone życie, natomiast drugie konkretne życie o określonych cechach. „*Zoé* – stwierdza Karl Kerényi – nie dopuszcza doświadczenia własnego unicestwienia; doznaje się jej jako niemającej kresu, jako życia nieskończonego. *Zoé* rządzi się nieskończonym rytmem zanikań i powrotów, *bios* posiada przeszłość, terażniejszość, przyszłość, pomiędzy początkiem i końcem. W tym punkcie *zoé* różni się od wszelkich innych doświadczeń zachodzących w *bios*, życiu skończonym”.⁵ Kerényi w sposób obrazowy określił *zoé* jako nić, „na którą nanizane są, jak perły, poszczególne, odrębne *bioi*”. Kształtowanie, powołanie do istnienia byłoby więc ucieleśnianiem wizji, powołaniem do życia odrębnych *bioi*. Pytanie, które chcę teraz postawić, brzmi następująco: co w materii obrazu u Waltosia zachowuje najpełniej ową dwoistość *zoé*, możliwość zaistnienia i nie-zaistnienia oraz płynną przemienność. Wydaje się, że jakością tą jest kolor (il. 1 i 2).

Nie rozważamy tutaj rozlicznych malarskich teorii koloru, lecz raczej koncentrujemy się na poglądach traktujących kolor jako żywioł. Amerykański antropolog Michael Taussig określał kolor w książce *What Color Is the Sacred?* jako polimorficzną substancję magiczną. Żyje ona własnym życiem, w ciągłym ruchu, na swój sposób stwarza formy i przekształca, jednocześnie wypełnia i przekracza kształty. Taussig podkreśla „dotykalskość” koloru, która ma właściwość niwelowania wizualności, stając się czymś, co jest w stanie zaabsorbować patrzącego. Jest to wraże-

nie, które Nietzsche opisał jako dionizyjskie wchłonięcie w istnienie Innego, w przeciwieństwie do apolińskiego znaczenia „kontrolującego wizję, która trzyma Inne na wyciągnięcie ramienia”.⁶ Doskonale wyczuwa ten żywioł koloru Jacek Waltoś: „Korzeń–ptak. Przemienność kolorów w obrębie tej figury była równocześnie przemiennością wszystkich elementów rzeczywistości. Od tamtego czasu wprowadziłem w swoim malarstwie redukcję kolorów do czterech, które przeplatają się i przemieniają postrzeganie, zmysłowe wrażenia”⁷ (il. 10). Kolor jest tutaj bardzo ogólnym symbolem, niedookreślonym, przemiennym, stwarzającym przestrzeń dla kolejnych znaków – interpretacji. Ucieleśnia *zoé*. „W tej czteroelementowej reprezentacji kolorystycznej – mówi artysta – to, co było trwale i suche, można powiedzieć – ogień i ziemia, były po jednej stronie – w kolorach ziemi, wszystkich odmianach kolorów ziemi. Powietrze i woda były po drugiej stronie. Drugą parą przeciwną było światło i cień, biel i czern”.⁸ Niejednokrotnie Waltoś podkreślał, że swojego rodzaju odkryciem były dla niego teorie filozofów presokratejskich, przede wszystkim Empedoklesa. Szczególnie ważne było dla artysty uświadomienie sobie, że jego przemyślenia dotyczące formy posiadają punkty stykowe z refleksjami starożytnych myślicieli.

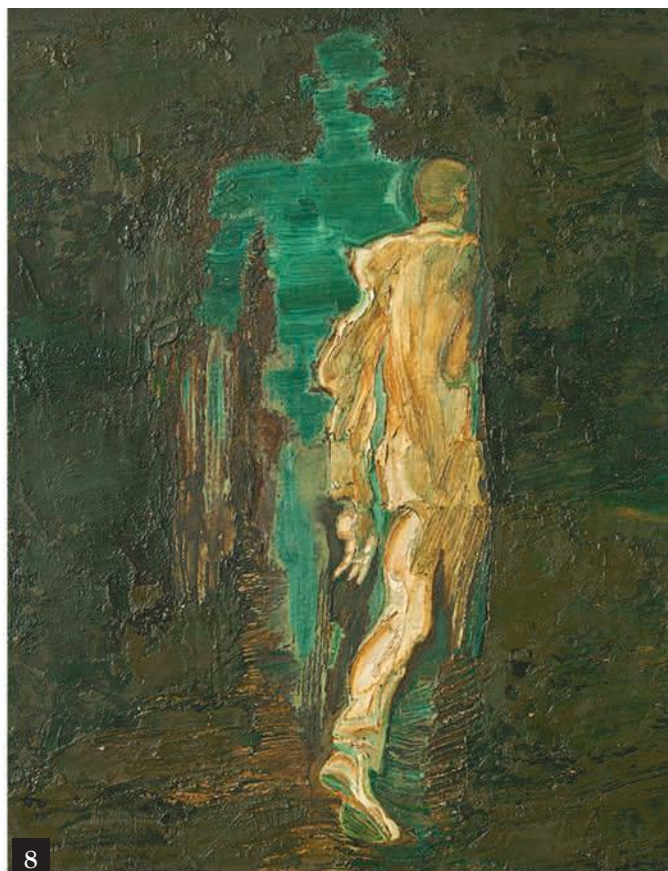


Jacek Waltoś, *Fedra wg Jeana Racine'a. Miejsce (Krań światła)*, 1973-74. Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie, zdjęcie z wystawy w MGS w Częstochowie, Jacek Waltoś *Wielekroć to samo*. Fot. Z.S. Kamiński.





7



8



9



10

1. Cztery kolory w kwadracie, inwent 1960, fecie 2012, akryl, płótno, 50 x 50, fot. M. Sikorski.
2. Cztery w kwadracie IV, akryl, ol. pł. 50 x 50 cm. 1960-2012. M. Sikorski.
3. Pod figurą, z psem, pastel, papier 48 x 64 2001. fot. M. Sikorski.
4. Zarastanie (Oświęcim), 1966, olej, płótno, 61 x 80, fot. z archiwum autora.
5. Wielokrotnie sam, wcierka, płótno, olej 185 x 83 cm. 1968.
6. Płaszcz Miłosiernego Samarytanina I, 1982/83, olej, płótno, 100 x 180, fot. M. Limanowski.
7. Fedra (Oczekująca), 1974, cement, wys. 170, wł. Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. W. Smolak.
8. W cień, 1968, olej, tektura, 29,2 x 34,8.
9. Pas de deux II (Dzień), akryl, pł. 70 x 100, 2007, fot. M. Sikorski.
10. Korzeń-ptak, IX 1960, olej, płótno, 31 x 36, fot. J. Kozina.
11. Empedokles u krateru Emy (nieobecny), pastel, papier, 48 x 64, fot. M. Sikorski.



11



Zdjęcie z wystawy w MGS w Częstochowie, Jacek Waltoś, *Wielekroć to samo*. Fot. Z.S. Kamiński.

Przypomnijmy: według Empedoklesa cała rzeczywistość skomponowana jest z czterech elementów (korzeni), one zaś są poruszane przez dwie opozycyjne siły. Elementami tymi są: ogień, powietrze, woda i ziemia; siłami: Miłość i Waśń. Wszystko może zaistnieć i przeminąć, ponieważ jest złożone z elementów stwarzających formy w fazie łączenia i oddzielanych w fazie destrukcji. Osiąganie aktualnych kształtów jest rezultatem kombinacji wszystkich elementów w różnych proporcjach. Jednym z najczęściej przytaczanych fragmentów rozważań filozofa jest ten, w którym porównuje działanie sił kreujących świat do działań malarza: „Jak wtedy, gdy malarze ozdabiają dary wotywnie. Gdy ludzie mądrze nauczeni w swojej sztuce wezmą w ręce pigmenty różnych kolorów, mieszając je harmonijnie, więcej tych, mniej innych, z tej mieszanki preparują formy przypominające wszystkie rzeczy, tworząc drzewa i mężczyzn i kobiety i bestie i ptaki i wodę, ryby i długo żyjących bogów w ich prerogatywach. Nie pozwól opanować oszustwu swojego umysłu, w ten sposób, że jest tam inne źródło dla nieprzebranych śmiertelnych rzeczy, które są widoczne, ale rozpoznaj te rzeczy jasno, usłyszawszy opowieść od bogów”.⁹ Tradycja przypisuje filozofowi z Aragas przekonanie, że każdemu elementowi (korzeniowi) odpowiada inna barwa; wymienia się białą, czarną i żółtą. Wydaje się, że Jacek Waltoś podąża częściowo tym tropem. Tymczasem – jak twierdzi badaczka teorii kolorów u Empedoklesa, Katerina Ierodiakonau¹⁰ – on sam przypisał jedynie biel ogniewi (światłu), a czerń wodzie. Według Empedoklesa kolor biały i czarny powinny być uważane za dwa ekstremalne punkty kontinuum. Istnieje coś absolutnie białego i czarnego: elementy ognia i wody. Wszystkie inne ko-

lory są odcieniami białego i czarnego i wynikają ze sposobu, w jaki światło przenika przez rzeczy, wytwarzając kontrast pomiędzy jasnością i ciemnością. Barwy są kombinacją w różnych proporcjach cząsteczek ognia i wody. Wydaje się, że w tej wykładni teorii kolorów starożytnego filozofa, uwypuklającej proporcje cząstek, mamy do czynienia z formatowaniem raczej w apollinijskim znaczeniu – z harmonijnym doбором pigmentów, przez mądrze nauczonych w swojej sztuce. *Zoé* rozumiana jako za-istnienie i nie-istnienie odpowiada bieli i czerni.

Obrazami Jacka Waltosia, które w pierwszym spojrzeniu znajdują się całkowicie po stronie światła i życia w znaczeniu *biosu*, są te składające się na cykl *Obrazy zdarzone* – artysta mówi o nich, że maluje to, co się zdarzyło i zdarza: „Przypadkowym obrazom, zapamiętanym, a przecież na nowo złożonym, chciałem dać jeden rygor: czterokolorową zasadę, wzór prawie Empedoklesowy”.¹¹ I o ile możemy tu mówić o pewnej koncepcji opierającej się na tradycji interpretacyjnej dotyczącej czterech kolorów u Empedoklesa, uderza w tych dziełach zjawiskowość przedstawianych wydarzeń. Zjawiskowość ową osiąga autor poprzez grę ciemnych, chwilami czarnych miejsc z rozjaśnieniami powodującymi wrażenie ulotności. Tak jakby z mroku wylaniał się kształt, uwyrażniał, a następnie zanikał w świetle (il. 3 i 9).

Odnajdujemy więc u Jacka Waltosia co najmniej dwie koncepcje kolorów: pierwszą mieszczącą się w nurcie dionizyjskim, gdzie barwę nazwalismy za Taussigiem polimorficzną substancją magiczną, i drugą, apollinijską, gdzie w odpowiednich proporcjach, harmonijnie dobiera się pigmenty, kształtując formy.

Podążając tropem Empedoklesa, artysta odwołuje się niejednokrotnie do poetyckiej wizji tej postaci z tragedii Friedricha Hölderlina *Śmierć Empedoklesa*. Nigdy nieskończony utwór, kilkakrotnie zmieniany przez poetę – istnieją trzy jego wersje – przedstawia filozofa w momencie wygnania z miasta, pod zarzutem popełnienia *hybris*, występku uznania się za równego bogom. Dla nas istotne będą te interpretacje tragedii, w których możemy odnaleźć wspólne tropy z poszukiwaniami Jacka Waltosia. Jean-François Courtine w swoich badaniach nad Hölderlinowską koncepcją tragedii stwierdza, że poeta rozważa ją jako metaforę sposobu, w jaki Duch (w znaczeniu wyłożonym przez idealizm niemiecki) może poznać siebie i jest w stanie siebie zaprezentować. „W celu osiągnięcia przeznaczenia i prawdziwej wolności swojej esencji, duch człowieczy musi siebie transcendować i odzwierciedlać siebie w różnicowaniu (...). To jest ‘boski moment’, w którym jednocześnie prezentuje siebie jako jedność i jako oddzielenie”.¹² Pierwotna jedność pozostaje sobą wyłącznie w ruchu, antagonizmie, separacji i różnicowaniu, nigdy nie występuje bezruch, ponieważ jest ona jednością tylko poprzez różnicowanie się i specyficzny sposób łączenia. Różnorodne części wchodzą w relacje ze sobą: „Pierwotna jedność może wyłącznie ujawnić się za pośrednictwem niekończących się połączeń (...). Oddzielenie prowadzi części w przestrzeń obiektywizacji, poczucia siebie. Poczucie siebie zaś jest możliwe tylko wobec całości, w opozycji do niej, to przypadek Empedoklesa. Oddzielenie nie niszczy całości, ponieważ tylko dzięki separacji jedność może powrócić do siebie. Właściwy tragiczny *pathos* znajduje w samodążeniu do całkowitej Inności”.¹³ Samobójstwo Empedoklesa wydaje się więc pragnieniem przywrócenia pierwotnej harmonii – istnienia w śmierci, nie w obrazie czy figurze. Obrazy Jacka Waltosia z cyklu *Empedokles u krateru Etny* oddają napięcie tego tragicznego węzła. Czarna otchłań krateru jest zarazem kresem i obietnicą nieskończonych możliwości, zaś u jego krawędzi kształtują się formy w dążeniu do określoności i oddzielenia, które znamionuje ciągle uczucie braku i samotności. Podobnie jak w figurze Samarytanina i Fedry, czarne, puste miejsce, owa potencjalność jest nieskończoną miłością w jedności i jednocześnie kresem indywidualności (il. 11). W sposobie obrazowania u Waltosia płaszczyzny czerni są „kolorem potencjalności”. Należy teraz zadać pytanie: jaki jeszcze kolor ucieleśnia mediację pomiędzy „obrysowanymi” kształtami, kategoriami i nicością, która jest jednocześnie całkowitą potencjalnością? Wydaje się, że rolę tę odgrywa zieleń. O ile czerń związana była z wymiarem „kosmicznym”, zieleń jest barwą, której owo znaczenie artysta nadaje bardziej w kontekście egzystencjalnym, często związanym z pamięcią, a właściwie z zapominaniem, nie-pamięcią. Przytoczmy za Taussigiem fragment z *Mdłości* Sartre’a, który oddaje myśl, o którą nam chodzi: „Egzystencja

nie jest czymś, co pozwala myśleć o sobie z dystansu; musi dopaść cię zniemacka, rządzić tobą, zaciążyć na sercu jak ciężka, nieruchoma zielona bestia – poza tym nie ma niczego”. Przywołajmy ponownie dwa greckie określenia życia: *zoé* i *bios*. Jeżeli posłużymy się obrazem *zoé* jako bezgranicznej pustyni, możemy pomyśleć o *bioi* jako odciskach, śladach w piasku, nakładających się na siebie, wyraźnych, zacierających się, znikających. W sposobie obrazowania u artysty zieleń ma szczególne znaczenie, barwa owa ucieleśnia w sobie olbrzymie napięcie wynikające z konieczności spojrzenia na życie w jego jednostkowej konkretności od strony kresu. Nie trwającego jeszcze dziania się, ale już zacierającej się indywidualności śladu. Jednostkowość losu, zdarzenia ulega zatarciu, „zarastaniu”; pojawia się w związku z tym pytanie o wymiarze moralnym – o zapominanie tego, co zapomniane być nie powinno (il. 4, 5 i 8).

Poszukiwanie idealnego znaku, znaku posiadającego moc, wydaje się przebiegać u Jacka Waltosia dwubiegunowo. Dobrze oddaje tę sytuację refleksja Jacka Sempolińskiego: „Niezależnie od całej strony znaczeniowej jest jeszcze – że tak powiem – pierwotny bodziec dla poczynań artystycznych, tzn. spekulacja jako jedna skrajność, jeden biegun. Drugi – zanurzenie się w nurcie życia, i to pełnymi zmysłami, tzn. świat jako doświadczenie sensualne”.¹⁴

Przypisy

- ¹ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, za: Jacques Taminiaux, *Nostalgia za Grecją u zarania niemieckiego klasycyzmu*, „Kronos” 2011, nr 4, s. 173.
- ² Roland Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, KR, Warszawa 1999, s. 38.
- ³ Jacek Waltoś, *Przyswojenie, przetworzenie, obrazowanie*, „Wiadomości ASP” 2001, nr 55, s. 5.
- ⁴ Giorgio Agamben, *Potentialities. Collected Essays*, Stanford University Press, Stanford 1999.
- ⁵ Karl Kerényi, *Dionizos*, przeł. Ireneusz Kania, Aletheia, Warszawa 2008, s. 18.
- ⁶ Michael Taussig, *What Color Is the Sacred?*, University of Chicago Press, Chicago – Londyn 2009, s. 19.
- ⁷ Jacek Waltoś, *Przyswojenie, przetworzenie, obrazowanie*, dz. cyt., s. 2.
- ⁸ Tamże, s. 7.
- ⁹ Empedokles, za: Katerina Ierodiakonau, *Empedocles on Colour and Colour Vision*, „Oxford Studies in Ancient Philosophy” 2005, nr 29, s. 4.
- ¹⁰ Katerina Ierodiakonau, *Empedocles on Colour and Colour Vision*, dz. cyt., s. 22.
- ¹¹ Jacek Waltoś, za: Kinga Nowak, *Obrazy zdarzone Jacka Waltosia*, „Wiadomości ASP” 2008, nr 48, s. 28.
- ¹² Jean-François Courtine, *Hölderlin, [w:] Philosophy and Tragedy*, red. M. de Bestegui, S. Sparks, Routledge, Londyn – Nowy Jork 1999, s. 68.
- ¹³ Jean-François Courtine, *Hölderlin*, dz. cyt., s. 69.
- ¹⁴ Jacek Sempoliński, *Władztwo i służba*, L-Print, Lublin 2001, s. 199-200.

Porozmawiajmy o kobietach Schulz, Witkacy, Gombrowicz i inni

Celem wystawy *Porozmawiajmy o kobietach...* było zapoznanie szerokiej publiczności odwiedzającej w okresie letnim Zakopane z grupą wybitnych polskich artystów, którzy w swej twórczości poruszają temat kobiecości i czynią to najczęściej w formule szeroko rozumianej, ekspresyjnej, filozoficznej groteski. Stąd galeria malarzy i pisarzy największego formatu, takich jak Bruno Schulz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz, Kornel Makuszyński, Zbysław Maciejewski, Władysław Rząd, Jacek Sroka, Władysław Hasior. Tym samym wystawa miała skłonić widzów do refleksji nad tematem kobiecy i kobiecości w polskiej sztuce, nie redukując go jedynie do rozważań nad kategorią płci. Pomysł taki wydaje się zasadny w czasie globalnej dominacji teorii gender, której wyznawcy traktują kategorię płci nie jako zespół wrodzonych cech determinujących rozwój człowieka, lecz jako fakt kulturowy.

Wstęp

Nikt nie podejrzewa o mizoginizm poczciwego Kornela Makuszyńskiego. Ale właśnie cytat jego autorstwa wita przekraczających próg galerii na Koziańcu: „Wielka myśl jest jak rączy bachmat, a kobieta to ramię, który mu pęta kopyta”. Natomiast w prezentowanej obok karykaturze obrazu *Szał* Władysława Podkowińskiego autorstwa Czermańskiego to nagi Makuszyński zastępuje kobietę przytulony do karku oszalałej klaczy z twarzą Greta Garbo. Obok – *Sztandar*. *Szał* Władysława Hasiora, będący oczywistą parafrazą słynnej *Madonny* Muncha. To introdukcja do naszej wystawy, zapowiadająca jej tematykę; rozmowę wielkich artystów o kobietach, którymi w swej sztuce byli zafascynowani i których, jak można przypuszczać, się bali. Ta ambiwalencja stwarza dla widza szerokie pole interpretacji i nigdy niekończącej się dyskusji o walce płci, o ludzkiej seksualności. Tę dyskusję niezwykle łatwo strywalizować, popadając w wulgarność, albo też sprowadzić do płaskiej publicystyki, która ze sztuką wysoką nie ma nic wspólnego. Dlatego też wybraliśmy artystów, którzy w swej sztuce dystansują się od dosłowności, gdzie ironia i poczucie humoru sple-

tają się z refleksją, niekiedy mocno moralizującą, zaś sam artysta, jak mawiał o Janie Lebensteinie Gustaw Herling-Grudziński, jawi się jako „nienawistnik z nadmiaru miłości”.

Doktorowa z Wilczej

W okresie międzywojnia do legendy przeszła wymiana listów otwartych prowadzona w roku 1936 między Witoldem Gombrowiczem a Brunonem Schulzem na łamach elitarnego czasopisma literackiego „Studio”. Gombrowicz, którego pasją było eksperymentowanie na ludziach, prowokowanie, wikłanie ich w sytuacje psychologicznie niewygodne, wystosował do Schulza list, w którym opisał swoje przelotne spotkanie w tramwaju z mityczną „doktorową z Wilczej” i jej wygłoszony mimochodem ujemny sąd o Schulzu i jego pisarstwie. Pragnął zmusić Schulza do bezpośredniej konfrontacji, sugerując, że pozostaje on w realnym konflikcie z osobą, która nie jest w stanie zrozumieć jego wielkości. W tej polemice starły się dwie odmienne koncepcje ludzkiej osobowości: Gombrowiczowska, czyli nieustanne zdzieranie i porzucanie kolejnych masek, i Schulzowska, traktująca osobowość jako palimpsest, czyli gromadzenie kolejnych warstw, które dopiero wszystkie razem tworzą portret psychologiczny człowieka. Tło sporu stanowiła refleksja nad konfliktem między zmysłami i intelektem, pięknem i brzydotą, materią i duchem. Odpowiadając na zaczepkę Gombrowicza, Schulz umiejscawia spór na arenie i porównuje go do corridy – stąd na naszej wystawie świetne obrazy Anny Schumacher o tej tematyce. Nowoczesną doktorową z Wilczej reprezentują natomiast kobiety z cyklu *Oligofrenie* Grzegorza Morycińskiego i kąpiące się damy z obrazów Jacka Sroki. Na wystawie obok tych ciał namydlonych czy wylegujących się w wannie widnieje cytat z *Ferdydurke* Gombrowicza: „Pierwsza ukazała się Młodziakowa w szlafroku jasnopopielatym i w pantoflach, powierzchownie przyczesała. Szła spokojnie z podniesioną głową, a na twarzy jej widniała szczególna mądrość, rzekłbym, urządzeń kanalizacyjnych. Szła z pewnym nabożeństwem, w imię świętej naturalności i prostoty i w imię racjonalnej higieny porannej. Zanim weszła do łazienki, zboczyła na chwilę z podniesionym czołem do water closetu i zniknęła tam kulturalnie, mądrze świadomie i inteligentnie, jak kobieta, która wie, iż nie należy się wstydić funkcji naturalnej. Wyszła stamtąd dumniejsza, niż weszła, jakby – pokrzepiona, rozjaśniona i ucłowieczona, wyszła jak gdyby ze świątyni greckiej! A wówczas pojąłem, że wchodziła przecież także jakby do świątyni. Z tej więc świątyni czerpały moc nowoczesne inżynierowe i mecenasowe?”.

Xsięga bałwochwalcza

Około roku 1920 Bruno Schulz zaczął wykonywać techniką *cliché verre* ryciny niewielkich rozmiarów,

które następnie łączył w teki, tytułując je: *Xsięga bałwochwalcza*. Całość, utrzymana w sadomasochistycznym tonie, uwidacznia erotyczną fascynację autora kobiecością. Mieszkańcy Zakopanego mogli ujrzeć skandalizującą *Xsięgę* na wystawie pod koniec lat 20. Ale można też wyobrazić sobie, że ten „zakazany owoc” był oglądany wieczorami, w domach, przez zakopiańskich koneserów. Motyw ten pojawił się najpierw w rysunkach artysty, które prezentujemy na naszej wystawie. *Xsięgę* rozpoczyna rycina pt. *Dedykacja*, gdzie mężczyzna z twarzą Schulza ofiarowuje królewską koronę anonimowemu adresatowi, jak się okazuje adorowanej kobiecie. Kobiety przedstawione na rysunkach Schulza są zazwyczaj młode, piękne, wyniosłe, zaś mężczyźni – skarłali, z wielkimi głowami, niezgrabni, nieśmiali. Powstaje też wiele rysunków przedstawiających nagie kobiety adorowane przez mężczyzn. Inspirację stanowiły tu ryciny Francisco Goi, stąd na wystawie reprodukcja z *Kaprysów* wielkiego Hiszpana. Wiele opisów bałwochwalczych adoracji znajdziemy w opowiadaniach Schulza, choćby w *Wiosnie*: „Bianka czyta wsparta na bladym ramieniu. Na mój głęboki ukłon odpowiada krótkim spojrzeniem znad książki. Z bliska widziana, jej piękność jak gdyby miarkuje się, wchodzi w siebie, jak skrecona lampa. Z świętokradczą radością obserwuję, że nosek jej nie jest wcale tak szlachetnie skrojony, a cera daleka do idealnej doskonałości. Obserwuję to z pewną ulgą, choć wiem, że to powściągnięcie jej blasku jest jak gdyby tylko z litości i po to tylko, żeby nie zapierało tchu i nie odbierało mowy. Ta piękność regeneruje się potem szybko poprzez medium oddalenia i staje się bolesna, nie do zniesienia i ponad wszelką miarę”. Być może prototypem Bianki była jedna z uczennic zakopiańskiego futurystycznego baletu Ritty Sacchetto, który za pośrednictwem Witkacego Schulz z pewnością poznał.

Desdemona, Ofelia, infantki

Wiadomo powszechnie, że kobiety z Podhala i Zakopanego są pięknie i że to wspaniałe matki i wierne żony. Wzorem dla nich mogłaby być bohaterka dramatu Szekspira Desdemona, żona Otella, kobieta całkowicie oddana i posłuszna mężowi. Ale bywają też wśród nich Ofelie, kobiety wrażliwe, delikatne, naiwne, rozdarte między pojawiającą się miłością a posłuszeństwem wobec ojca. Taką właśnie *Ofelię z Czarnego Dunajca* przedstawił Władysław Hasiór w swojej kompozycji. Wprowadził jednak do niej pewien ton niepokoju, sugerując, że Ofelia, która moczy długie nogi w Dunajcu lub zaplata złocisty warkocz, siedząc przed lustrem, bezwiednie staje się obiektem pożądania i przyczyną konkretnych konfliktów. Obok Desdemona i Ofelii prezentujemy małe infantki przedstawione na obrazach Zbysława Maciejewskiego i Władysława Rząba, których narodzin w sztuce poszukiwać możemy

w czasach Młodej Polski, w kompozycjach Witolda Wojtkiewicza. W obrazach Maciejewskiego małe, naburmuszone dziewczynki skutecznie podporządkowują swoim zachciankom otaczający je świat, łącznie z groźnymi potworami, zaś na obrazach Władysława Rząba zakochane do szaleństwa w swych córkach i wnuczках mamy lub babcie starają się im przybliżyć niebo, karmiąc je do nieprzytomności. Odpowiedniki literackie tych sytuacji znajdziemy łatwo w powieściach Kornela Makuszyńskiego, np.: „Pani Szymbartowa karmiła córkę surowymi jajami i poiła tranem w takiej znakomitej ilości, że płynne te smakołyki zmieniały się w kość, a ta kość stawała w gardle nieszczęsnej dziewczyny. Straszliwe te zabiegi zносиła z pokorą i poddaniem. Matka chroniła ją przed przeciągami i najłżejszym zefirkiem, kazała jej natomiast wdziawać na noc mokre pończochy, co wpływać miało znakomicie na szybkie krążenie krwi”.

Dziecięcy egoizm, babcina lub dziadkowa nadopiekuńczość zyskują jednak w szerszym planie wymiar głębszy i zasadniczy, jakim jest oczywista przestrzeń Miłości.

Pożegnanie jesieni

W powszechnej opinii Stanisław Ignacy Witkiewicz uchodzi za erotomana. W roku 1912 poddał się kuracji psychoanalitycznej u mieszkającego w Poroninie doktora Karola de Beaurain i ten odkrył u niego kompleks embriona. Ilość kobiet w jego życiu i związane z tym miłosne perypetie znane są badaczom jego twórczości. Wiele napisano o burzliwym romansie artysty z Ireną Solską, jego związkach z Ireną Dunin-Borkowską i z Heleną Czerwijowską, z którą artysta miał „problem fryzjerski”, gdyż nie była blondynką, lecz brunetką, wreszcie o tragicznym w skutkach związku z narzeczoną Jadwigą Janczewską. Profesjonalne opisy fotografii przygotował Jan Gondowicz. Zamieszczony w *Pożegnaniu jesieni* epizod spotkania Atanazego z niedźwiedzicą zainspirował nas do pokazania desygnatu opowiadania – niedźwiedzicy nad barcią ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego. A oto sam opis spotkania: „Broni nie miał. Chwytał całą garść białego proszku, którego kupkę miał na papierze obok siebie, i cisnął w pysk niedźwiedzicy rozwierający się tuż nad nim, i odskoczył w tył na głaz. Przypomnił mu się Łochoyski, który kokainował swego kota, i roześmiał się nagle szeroko – to była wyższa marka. Niedźwiedzica zasypiana proszkiem o nie znanym jej, wstrętnym zapachu, z ubielonym czarnym pyskiem, opadła na przednie łapy i zaczęła prychać i furczeć, wycierając nos to jedną łapą, to drugą i wciągając przy tym szalone jak na nią dawki zabójczego jadu”. Jednak motywem przewodnim tej części wystawy stał się wiatr halny, przedstawiony na genialnej fotografii. Jest w niej potęga i groza żywiołu, romantyczny furor i groza. To świetne tło dla ekspozycji suszących się górskich strojów ko-





1. Fragment ekspozycji *Xsięga bałwochwalcza*. Akt. Uczennica szkoły baletowej Ritty Sacchetto, ok. 1927. Fot. z kolekcji Stefana Okolowicza i Ewy Franczak.

2. Fragment wystawy poświęcony „doktorowej z Wilczej”. W głębi obrazy Anny Schumacher: *Byki i Matador*, olej na płótnie, własność artystki.

3. Anna Schumacher, *Byki*, olej na płótnie, własność Romana Roszkiewicza.

4. Zdzisław Czermański, *Karykatura Kornela Makuszyńskiego*,

fol. Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem.

5. Fragment wystawy *Desdemony, Ofelie, Infantki*. Asamblaż Władysława Hasióra *Bez tytułu [kocica przed lustrem]*, 2 poł. lat 80., Muzeum Tatrzańskie, Zakopane.

6. Jan Lebenstein, *Utracone królestwo*, 1976, gwasz, pastel, papier, Muzeum Literatury w Warszawie, depozyt.

7. Jacek Sroka, *Tatuaż z Che*, olej na płótnie, własność artysty.

8. Jacek Sroka, *Ukochany z gór*, 2012, olej na płótnie, własność artysty.

9. Fragment wystawy *Desdemony, Ofelie, Infantki*, Zbysław Maciejewski, *Sianokosy*, 1995, akryl na płótnie, własność Jerzego Kupczyka, Częstochowa.



biecych. Na naszej wystawie w rój pięknych kobiet i nie mniej pięknych strojów mknie na nartach w dół stoku, jak na zatracenie, przedstawiony na fotografii Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Utracone królestwo

To tytuł jednego z dzieł Jana Lebensteina. Ten emigrant i paryski samotnik w swej sztuce temat kobiety połączył ze starożytnymi kulturami i prehistorią. Witkacy zaliczyłby Lebensteina, podobnie zresztą jak Brunona Schulza, do grona demonologów; grona, na którego czele postawił Francisco Goyę – artystów, którzy upodobali sobie „tematy piekielne”. W swym malarstwie Lebenstein podkreśla opozycję ciała i duszy. Twierdzi, że „ciało jest jednak grzeszne, erotyczne... i ta pokraczność, pokraczność tej duszy. Ostatecznie ciało jest pociągające, stąd jest grzech, bo gdyby ciało nie było pociągające, nie byłoby grzechu”. Lebensteina nie interesuje wizerunek konkretnego człowieka, lecz jego duchowe wnętrze. Najpierw uważnie przypatruje się, jak to określa, ludzkiemu stadiu, i zauważa szpetotę poszczególnych jego egzemplarzy. Konstatuje: „Człowiek też ma dwie nogi, a nago często i do małpy jest podobny. A jak z boku spojrzeć... to przecież gdzie jest powiedziane, że ma być tym najpiękniejszym stworzeniem? Jak się patrzy na te paluchy, nochale, te kulfonowate Wenusy – a o wnętrzu to czasem lepiej nie wspominać!”. Wzorów dla swoich „Wenusów” artysta poszukuje w podziemiach Luwru, w reliefach i rzeźbach Sumeru, Akadu, Babilonu, gdzie mieszkają jego zdaniem demony barbarzyństwa. To utracone królestwo sytuujące się na granicy życia i śmierci. W kamiennej arkadzie na tle zigguratów zasiada grupa półkobiet, półszkieletów. Trwa ostateczna przemiana; nieustanne napięcie między zmysłowością bujnych kobiecych ciał a obnażonymi przez śmierć fragmentami szkieletu. Lebenstein moralizuje. Dlatego jego przyjaciel Czesław Miłosz zwraca się do artysty: „Jest u Ciebie prawdziwa pasja erotyczna, gniew na ciało, że jest tylko tym, czym jest. Może dobrze czułbyś się w skórze jezuity księdza Baki, czerpiącego przyjemność z opowiadania damom, co z ich piersiami i biodrami śmierć będzie wyprawiać”.

Tatuaż z Che

Wokół współczesnego feminizmu panuje wielkie zamieszanie. W kulturze masowej i polityce skutecznie zamazywana jest granica między słuszną walką kobiet o równouprawnienie a feminizmem ideologicznym, traktującym pleć jako fakt kulturowy i będącym zakamuflowaną walką o władzę. Jacek Sroka podejmuje ten temat w groteskowym przebraniu współczesnego Savonaroli. Tuż nad pośladkami korpulentnej damy, współczesnej Młodziakowej, umiejscawia tatuaż przedstawiający jej lewicowego idola – ikonę rewolucji Che Guevarę. W innych obrazach Kaszubki zmienia-

ją się w cepeliowskie terrorystki, a piękna dziewczyna podobnie jak w rysunkach Schulza okłada pejcem mężczyznę. Sroka zdaje się nam mówić, że doktryna walki płci odziedziczona po Schopenhauerze i Przybyszewskim dawno już zwietrzała, że instrumentalne jej traktowanie i tworzenie wokół niej politycznych konfliktów jest tylko biciem piany. Jednak tworząc w formule groteski, konsekwentnie unika przedstawiania piękna kobiecego ciała, dołączając tym samym do grona „nienawistników z nadmiaru miłości”.

Wystawa o kobietach prezentowana była w tatrzańskim muzeum przez cały letni sezon i cieszyła się dużym powodzeniem. Mam nadzieję, że przyczyniła się do poszerzenia wiedzy szerokiej publiczności o kobietach; panie z pewnością zapamiętają z niej przynajmniej jeden obraz: *Ukochanego z gór* Jacka Sroki. Zaś mężczyzn ekspozycja z pewnością sprowokowała do wielu refleksji, prawdopodobnie bliskich tym zawartym w prozie Kornela Makuszyńskiego, ot takiej na przykład: „Dwa razy w ciągu żywota człowiek ulega nagłym rozłśnieniom rozumu, raz kiedy się rozwodzi, drugi raz – kiedy umiera. Dwa te wypadki są dowodem, że w życiu człowieka zdarzają się jednak mimo wszystko chwile jasne i szczęśliwe”.

Wystawa przygotowana została przez Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem we współpracy z warszawskim Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza. Galeria Sztuki im. J.W. Kulczyckich na Koziańcu, 19.05.2012 – 30.09.2012. Autor – Łukasz Kossowski, komisarz – Helena Pitoń, współpraca – Julita Dembowska.



Fragment wystawy poświęcony „doktorowej z Wilczej”. Na pierwszym planie obraz Grzegorza Morycińskiego z cyklu *Oligofrenie*, 1976-77, rysunek węglem na zagruntowanym płótnie, własność artysty.

JERZY S. WASILEWSKI

Mandar, człowiek niezwykły

1.

Pisze się *Bajagaa*, ale wymawia *bajga*, co poszukującemu niezwykłości tu, w centralnej Jakucji, między Leną a Kołymą, zdaje się obiecywać, że czeka na niego jakaś bajkowa tajga. Ale wieś o tej nazwie otoczona jest lasem wyjątkowo marnym – drzewa tylko w teorii są tu iglaste, bo ze wszystkiego, co zielone, objadł je doszczętnie jakiś przedziorek, zostawiając zszarzałe kikuty, tworzące teraz tło dla równie mało atrakcyjnych gospodarstw. Krzywe płoty, zabałaganione obejścia, walające się żelastwo – nic to nowego w tej części świata. Zresztą, nie ma co przyganiać akurat Syberii, przecież w trakcie niejednej wyprawy czy podróży nie sposób odgonić od siebie przykrej konstatacji, że procent powierzchni Ziemi zamieszkałej przez człowieka, a nieoszczędzonej przezeń bylejąkością, jest naprawdę znikomą. I że tak mało przeczytamy u współczesnych antropologów o tym, co uderza natychmiast po przybyciu w obce kraje i co tak męczy przez cały czas kontaktu z tamtejszymi realiami – o szpetocie świata, o zapuszczeniu i niedbalstwie. Komu przeszkadza brzydota, brud i bieda, niech sobie jeździ do Szwajcarii – zdają się mówić autorzy, przechodząc gładko ponad takimi niepoprawnymi konstatacjami.

Zresztą tu, w Bajdze, same budynki aż tak nie rażą. Owszem, są dość nijakie, wedle jeszcze ogólnoradzieckiego wzoru, pozbawione jakichkolwiek cech lokalnych, ale porządne, ciepłe, a domostwo Mandara jest w środku zaskakująco dopracowane, ujutne. Bo i gospodarz to nie byle kto.

2.

Dylemat badacza-terenowca: czy swoją etnografię budować na podstawie obserwacji zwykłych ludzi i ich typowych, przeciętne wypowiedzi, tak by uzyskany wizerunek był reprezentatywny dla statystycznej średniej, czy raczej szukać tych, którzy wyróżnią się oryginalnością i wzbogacą obraz o treści głębsze, niebanalne. Można wprawdzie przekonywać, że na tym polega kunszt badacza, by umieć – wzorem dobrego reportera – dostrzec prawdziwą wartość w tym, co mają do powiedzenia *hoi polloi*, że nie trzeba z tym czekać na spotkanie z człowiekiem niezwykłym. Tyle tylko, że i tak powstają z tego zupełnie różne etnografie: w najgorszym razie wybór jest między nudą reprezentatywności albo ekscytacją dziwowiskiem.

Warto byłoby policzyć i wymienić wszystkich takich wyróżniających się tubylców, przedstawionych indywidualnie na kartach monografii i opracowań, utrwalonych z imienia przez etnologów. Ująć ich w jakiś słownik biograficzny. Przyjrzeć się temu, co sprawiło, że weszli na owe stronicie – ich wiedza, charakter, przydatność dla badacza. Obnażyć klisze, którymi posługiwano się przy ich portretowaniu.

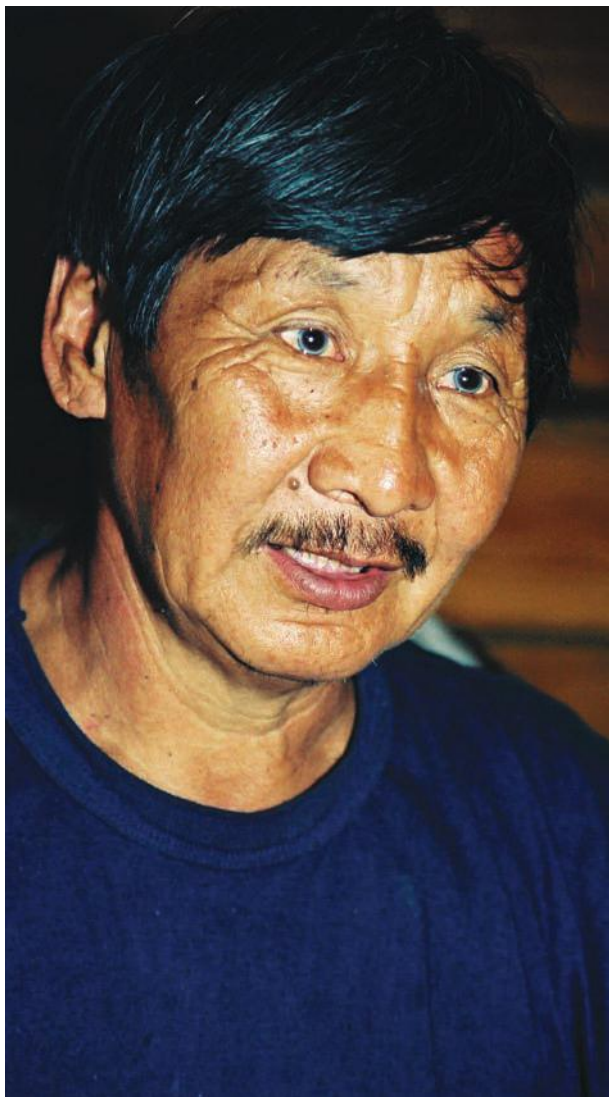
Najtrwalszy z tych schematów to oczywiście „człowiek natury”, „dobry dziki”. Najwięcej go w literaturze

pięknej, gdzie co lotniejsze autorskie pióra umiały stworzyć iście archetypalne wizerunki. Pozostając w syberyjskich klimatach, przypomnę tylko owego starożytnego myśliwego, człowieka tajgi, Golda (Nanajca) znad Amuru imieniem Dersu Uzala, sportretowanego ujmująco przez Władimira Arseniewa, a potem perfekcyjnie odegranego w filmie Akira Kurosawy przez Maksyma Munzuka, skądinąd pochodzącego z drugiego końca Syberii, bo z Tuwy, słynnego tam aktora.

Szczęśliwy, kto doświadczył etnograficznego spotkania z jakimś rzeczywistym człowiekiem, inkarnującym w sobie taki archetyp. Torgucki barwny starzec, którego samo imię, Kokun Dżaw, do dziś pobrzmiwa mi środkowoazjatycką egzotyką. Mam go w oczach, wymachującego wymagowaną szablą i opowiadającego *Dżangariadę* – epickie perypetie przodków, Kałmyków, walczących na szlakach między dzungarskimi stepami a nadwołżańską siedzibą; chyba to nawet dobrze, że ich nie recytował, bo to zalatywałoby już domem kultury. Albo niezapamiętany z imienia myśliwy z pogranicza stepu i tajgi, którego domostwo – surowa budka z bali, obwieszona w środku pękami ziół, skórami i rogami, ale w taki naturalny, niczego nieudający sposób, że każdym szczegółem mogłaby przekonująco zagrać u Kurosawy – pamiętam, jak przechwalał się, że nawet wielkiemu Bjambynowi Rinczenowi nie zdradził żadnego z sekretów swojej magii. Takie *meetings with remarkable men* (może nie aż z takimi pretensjami uduchowienia, jak u Petera Brooka) tkwią w pamięci, wyłaniając się czasem z zapadłych po latach w niebyt odmętów terenowej żmudy.

Ale przecież gros konkretnych etnograficznych ustaleń bierze się ze spotkań z ludźmi zupełnie zwyczajnymi. Jacek Olędzki, z całym szacunkiem traktujący swoich murzyniaków, przywołał gdzieś miejscowe określenie na postaci mniejszego kalibru, takie ludzkie płotki: idąc za prześmiewczymi przezwiskami, nadawanymi tym nadwiślańskim rybakom przez sąsiadów, nazwał ich Kielbikami i Uklejkami.

Nasz Mandar, człowiek już pod siedemdziesiątkę, choć postury nieznaczej, cichy i skromny, Kielbikiem ani Uklejką nie jest. Jest kowalem, a w kulturze



Mandar, fot. Jerzy S. Wasilewski.

Jakutów – nie było na Syberii innej grupy o tak rozwiniętym kowalstwie – to funkcja tradycyjnie poważana, i to nie tylko przez wzgląd na wiedzę i przydatność, ale i na wymagane walory duchowe. Zawód ten był przyrównywany do szamańskiego powołania („kował i szaman z jednego gniazda” – mówi przysłowie), to od klasy kowala zależała skuteczność wykonanych przezeń szamańskich akcesoriów, siedmiopokoleniowa dziedziczność tej funkcji dawała poczucie uczestniczenia w odwiecznej, wielopokoleniowej mądrości.

Specjalnością Mandara nie są już oczywiście szamańskie parafernalia, ale unikalne noże myśliwskie; w ich wykonawstwie jego indywidualny perfekcjonizm nakłada się na geniusz kultury, która wypracowała wzorzec narzędzia idealnie dopasowanego do tutejszych potrzeb i wymogów. Z trzech składowych takiego noża najpierw rzuca się w oczy rękojeść. Mandar wykonuje ją z drewna brzoźowego, a dokładnie z tzw. *kapu*, czyli syberyjskiej odmiany czeczoty; korzenie niektórych brzoź, rosnących w miejscach,

gdzie wieczna zmarzlina podchodzi pod powierzchnię ziemi, zrastają się w wielką, zbitą bulę. W trakcie swych długich samotnych wędrówek po tajdze wprawnym okiem wypatrzy taką sztukę (mówi, że ledwie jedno na tysiąc drzew ma *kap*), by po ścięciu i wykarczowaniu załadować ją na traktor, przez rok lub dwa suszyć i odpowiednio przygotowywać, tak by nabrała świetliście żółtego koloru. Potem wyrzeźbi z tego niejedną rękojeść, prostą w kształcie, o złota-womiodowym odcieniu pięknie poskręcanych słojów. Jej podstawową zaletą będzie to, że myśliwy może ją trzymać w gołej dłoni nawet zimą, gdy temperatura dochodzi do minus sześćdziesięciu stopni; każda inna, zwłaszcza plastikowy uchwyt fabrycznie wykonanego noża, wprost parzy wtedy ręce, a tu trzeba precyzyjnie zedrzeć cenną skórę z sobola czy gronostaja.

Teraz ostrze. Mandar przekuwa po wielokroć jakiś stary, złamany pilnik albo inny płaskownik ze złomu, ze szczególną uwagą i wyczuciem czasu dokonując hartowania stali i jej odpuszczania, bo te czynności wymagają, jak mówi, dokładności do pół sekundy. Wyobrażam sobie, jaką minę miał kiedyś jego kanadyjski gość, kiedy on wprost ostrugał nożem swojego wyrobu ostrze jego amerykańskiego, profesjonalnego noża myśliwskiego.

Do kompletu Mandar zrobi jeszcze pochwę z krowiego rogu, który trzeba gotować, a potem szlifować tak długo, aż zmięknie, tak że da się wyprostować i uformować w mocny futerał; nawet uderzony, nie wyda on odgłosu, co istotne, bo to przecież zdradziłoby myśliwego. Delikatna szara barwa i aksamitna faktura skutecznie ukrywają przed okiem niewprawnego widza prawdziwe pochodzenie tego małego dzieła sztuki.

3.

Mandar Uus to jego jakuckie nazwisko, pod którym jest tu powszechnie znany, choć urzędowo zwie się Borys Fiodorowicz Nieustrojew. Dziś dobiega siedemdziesiątki, ale zachował wiele z wcześniejszej sprawności krzepkiego, krępego ciała, o którego zdumiewających wyczynach, takich jak dźwiganie niewyobraźalnego ciężaru, opowiada bez słyszalnej przechwałki. A przede wszystkim ma ujmujący sposób bycia, tę nienarzucającą się otwartość i niemęczącą rozmowność, którą od pierwszego zdania zjednuje sobie bez reszty słuchacza.

O opowieść nie trzeba go długo prosić, należy też być gotowym, że potrwa ona, z niezbędnymi tylko przerwami, nawet trzy dni. To niebywałe, skąd u tego nieuczonego człowieka taki dar wymowy. Ma też o czym opowiadać. Spokojnie, miarowo wspomina, jak jeszcze do niedawna wyprawiał się na dwu-, trzymiesięczne samotne wędrówki po tajdze. Ba, w znacznej części były to bezustanne biegi na wytrzymałość, w których pokonywał trasy kilkusetkilometrowe. Wychodził bez żad-



Mandar, fot. Jerzy S. Wasilewski.

nej broni, bez zapasów pożywienia, żywiąc się tylko zbieranymi i podsuszonymi po drodze korzeniami traw. Wędrował nawet bez zapalek, nigdy nie palił ognia i unikał źródeł wszelkich ludzkich zapachów, w przekonaniu, że zdradzi go to przed czworonożnymi mieszkańcami tajgi.

Kiedy się go słucha, nieodparcie nasuwa się angielski idiom *larger than life*. Mandar nie tylko przebiegł, niczym jakiś syberyjski Forrest Gump, tysiące kilometrów tajgi, ale robił tam obserwacje i rysunki tego, co widział i przemyślał, przetworzył to w różne składniki bogatej osobowości, a teraz wykorzystuje i przekazuje na wszelkie sposoby. Tych opowieści trzeba słuchać z jego ust, w jego domu. Nie jestem w stanie przenieść owego nastroju zadumy, jaki ten niewielkiego wzrostu i cichego obejścia człowiek potrafi stworzyć swym miękkim głosem. Mówi o tym, jak to po dniach wstępnej adaptacji (tu dowiadujemy się nawet, jak w miarę przechodzenia na pożywienie tajgi zmieniały się jego wypróżnienia) stawał się częścią przyrody i rozumiał jej głosy. Parokrotnie to właśnie mowa ptaków ostrzegała

go przed czekającym nieopodal niedźwiedziem – nieostrożne wyjście nań skończyłoby się niechybną śmiercią. Bo w tajdze, jak w sądzie – powiada – w sprawie o naruszenie jej praw to on jest prokuratorem.

Momentami granica między tym, czego rzeczywiście doświadczył, a co dla niego samego jest jakąś nierzeczywistą iluzją, zaciera się. Opowieść o tym, jak nocą zapada w ostrożny półsen, siedząc na gałęzi drzewa i patrząc na swoje czerwone tenisówki, z filmową czy literacką płynnością przechodzi w halucynacyjną wizję ubranych na czerwono zbrojnych jeźdźców w pochodzie, sunących wprost pod jego stopami – coś przeniosło go w historyczną przeszłość owego miejsca, a jego samego bierze strach, by jeźdźcy go nie dostrzegli.

Po takiej wyprawie długo trwa jego przyzwyczajanie się do cywilizacji. Na odległość słyszy cykanie czyjegoś zegarka, po zapachu jest w stanie natychmiast określić, czy ma do czynienia z kierowcą, traktorzystą czy pasterzem koni. Ma też Mandar niebywały wzrok, a ściślej uważność spojrzenia i pamięć szczegółu. Znakomicie rysuje, wykorzystując ten dar do utrwalania



Mandar, fot. Jerzy S. Wasilewski.

starych ornamentów, jakich resztki odnajdywał w czasie swych wędrówek po porzuconych *alasach* – dawnych samotnych gospodarstwach, opuszczonych przez mieszkańców, kiedy przesiedlano ich do kolchozowych wiosek. Na pozostawianych przedmiotach z drewna, skóry, włosia i czego tam jeszcze wypatrzył mnogość wzorów, utrwalił je na setkach kartonów. Oddał je potem wszystkim komuś ledwie znajomemu, wracającemu do Moskwy, z nadzieją na publikację. Zginęły bezpowrotnie. Ta dziecięca naiwność czy niefrasobliwość też do niego jakoś pasuje.

4.

Naiwność – naiwnością, ale dużą część takich kolorowanych szkiców udało mu się opublikować, kiedy nadrobił stratę niewiarygodnym uporem i gorliwością. Stale też dopracowuje swoje *opus magnum*: mistyczno-kosmogoniczny wywód na temat początków Wszechświata, dziwnie u niego zbieżnych z początkami Słowa (choć bez jakiejś czytelnej biblijnej inspiracji). Prezentuje go w wersji słowno-obrazowej, dopełniając komentarzem kolejno pokazywane ryciny, niefiguratywne, ale nader przemyślane. W jakiejś pozaziemskiej przestrzeni przenikają się wiązki linii, rysowane cieniutką kreską, tworzące elipsoidalne kształty, niby kosmiczne trajektorie. Więcej w tych wypowiedziach indywidualnej spekulacji, opartej na treściach o popularnonaukowym rodowodzie, niż jakiejś tradycyjnej wiedzy mitologicznej, ale Mandar wszystkie swoje przeświadczenia wspiera autorytetem niepodważalnym: „Tak wierzyli nasi jakuccy przodkowie”. Uznajmy go za reprezentanta XXI wieku w galerii takich wcześniejszych od niego postaci, jak dogoński mędrzec Ogotemmeli z relacji Marcela Griaule’a albo renesansowy bohater *Wizji świata pewnego młynarza z XVI wieku* z opracowania Carlo Ginzburga *Ser i robaki*. Nie mogę się też oprzeć skojarzeniu go z groteskowym, po trosze nikiforowatym rzeźbiarzem, mistrzem Fufajką z pierwszych powieści Piotra Wojciechowskiego.

Etnografowie jakuccy (nie uogólniając – niektórzy) Mandara nie cierpią. To wybryk. Prawi o rzeczach, których nigdy w tradycyjnej kulturze nie było,

wprowadza je do wymyślanego dziedzictwa. Trzeba bowiem powiedzieć, że jest osobą powszechnie znaną. Portretują go artyści – wierną podobiznę można zobaczyć w Internecie. Przed kilkunastoma laty był w Warszawie wraz z całą ministerialną delegacją – Republika Sacha–Jakucja wybijała się wtedy na niezależność, nawiązywano kontakty ze światem, przynajmniej te naukowo-kulturalne. Przed pomnikiem Chopina w Łazienkach spędził dwie godziny, zapłakany ze wzruszenia.

Udziela się społecznie – źle to brzmi, bo nie oddaje charakteru jego posłannictwa: jeździ po aresztach całego kraju z sugestywnymi prelekcjami (choć przecież wygłaszanymi tym samym spokojnym, aksamitnym głosem) o szkodliwości picia; sam jest abstynentem, a nieczęsta to rzecz w tamtych stronach. Kiedy skończy wypowiedź, na sali zapada cisza, wszyscy siedzą nieporuszenie przez kilkanaście minut, a potem większość słuchaczy – jak donosi mu w listach naczałstwo – naprawdę rzuca alkohol.

Ostatnio założył też w swojej miejscowości szkołę kowalstwa dla dzieci, gdzie – jak sam mówi – pod jego wpływem w dwa tygodnie zmieniają się nie do poznania. Niełatwo jest wykuć np. drumłę – z pozoru prosty instrumentek muzyczny: wygięty w kabłąk stalowy pręt, przykładany do zębów, szarpany za tkwiący pośrodku języczek, rezonuje w rozchylonych ustach charakterystycznym wibrującym dźwiękiem. Tyle tylko, że źle wykuta drumla będzie powodować wypadanie zębów grającego.

5.

Pora zdradzić, że na życiowy autorytet i kowalską wiedzę Mandara złożyły się bardzo różne epizody. W młodych latach służył na radzieckiej atomowej łodzi podwodnej, działającej na Pacyfiku; dosłużył się stopnia podporucznika, świata może wiele nie zobaczył, tyle co przez peryskop, ale i tam formowały się jego techniczne zainteresowania i doświadczenia. Wcale się nie dziwię, kiedy na jego półce z książkami dostrzegam egzemplarz podręcznika obróbki stali, opatrzone wszystkimi precyzyjnymi tabelami.

Mandarowa technologia hartowania ostrza myśliwskiego noża z dokładnością do pół sekundy wzięła się nie tylko z wielowiekowych tradycji jakuckich przodków.

* Tekst jest zmienioną wersją wystąpienia *Człowiek niezwykły w społeczności lokalnej*, przedstawionego wraz z filmem na zakopiańskiej konferencji.

To była wielka atrakcja – rozmowa z Grażyną Władysławą Dąbrowską

Dr Grażyna Władysława Dąbrowska jest jedną z pierwszych w Polsce badaczek zajmujących się tańcem ludowym i etnochoreologią. Jej publikacje stanowią podstawową literaturę przedmiotu, a dokumentacja sporządzona podczas badań terenowych doskonale prezentuje istniejące jeszcze w XX wieku, choć w coraz bardziej reliktywnej postaci, tradycje i zwyczaje. O swojej pracy nad dokumentacją i popularyzacją folkloru tanecznego Polski oraz przygodach w terenie dr Grażyna Dąbrowska zgodziła się porozmawiać z Marią Szymańską-Ilnatą.

Maria Szymańska-Ilnata (MSz-I): Czym Pani zdaniem jest etnochoreologia?

Grażyna Władysława Dąbrowska (GWD): Etnochoreologia to dziedzina humanistyki, część etnologii, ponieważ jako odrębna dyscyplina właściwie etnochoreologia nie istnieje.

MSz-I: Uważa pani, że etnochoreologia usytuowana jest bliżej etnologii czy bliżej muzykologii?

GWD: Jednak bliżej etnologii. Badając taniec, nie można nie znać całej tradycji życia wsi, całokształtu kultury ludowej i to jeszcze z rozpoznaniem zróżnicowania wewnętrznego oraz tego wszystkiego, co wpływało na kształtowanie się tego bogactwa kulturowego w Polsce. Moim mottem są słowa profesora Gieysztora: „Tak, jak trudno mówić o uniwersum abstrahowanym od kontynentów i wielości ich kultur uczestniczących w przemianach życia na naszym globie, tak też nie sposób podpatrywać tożsamość jednego kraju bez jego powiązań w świecie ducha i materii z sąsiadami bliskimi i dalszymi”.

MSz-I: Jakie kwalifikacje należy mieć, żeby zostać etnochoreologiem?

GWD: Podobnie jak w każdym zawodzie: trzeba mieć pewne predyspozycje, może wrodzone, zainteresowanie kulturą, a nade wszystko przygotowanie muzyczne, taneczno-choreograficzne, znać historię kraju, którego tańce się bada, i szeroko rozumianą etnografię.

MSz-I: Kiedy zaczęła się pani interesować tańcem?

GWD: Jak wiadomo jestem osobą przedwojenną i można powiedzieć tak zwaną, bezpośrednio po wojnie, „młodzieżą spóźnioną” – pięć lat wyjęte z życiorysu. Do tego zostałam zupełnie sama: bez rodziców, bez ich dobroku i od razu musiałam sobie radzić sama. Jako dziecko mieszkalam z rodzicami w okolicach Wielunia. Po wojennych tułaczkach postanowiłam tam wrócić. Zostałam tam przyjaciół moich rodziców, którzy poradzili mi abym zarejestrowałam się w Inspektoracie Szkolnym – byłam po pierwszej klasie liceum, z promocją do klasy maturalnej. (W przedwojennym systemie nauczania w Polsce były cztery lata gimnazjum i dwa lata liceum). Zgłosiłam się z pewnym niepokojem do Inspektoratu

i od razu otrzymałam pracę. Zaczęłam pracować w szkole, jak wówczas wiele innych moich rówieśnic i rówieśników znajdujących się w podobnej sytuacji, jako „nauczycielka niewykwalifikowana”. (Świadectwo dojrzałości uzyskałam nieco później trybem edukacji zaocznej). Z domu miałam wyniesione artystyczne tradycje – mój ojciec kończył kursy teatralne Gabryelskiego w Krakowie. Jego „karmienie nas” pięknym recytowanym „słowa polskiego” nie pozostało bez śladu. Pamiętam też, że jako dziecko tańczyłam różne tańce, wraz z innymi dziećmi, pod kierunkiem mamy i bardzo mnie to cieszyło. Poza tym samorzutnie zbierały się gromadki dzieci i starsze dzieci uczyły te młodsze zabaw, które były powszechne w całej Polsce. To była wielka atrakcja. Dzięki temu, kiedy zaczęłam pracę w szkole w 1945 roku, nie tylko uczyłam dzieci, ale bawiłam się z nimi. Urządzałam przedstawienia i tańce. A więc zaczęło się od pracy w szkole. W czasie pierwszych wakacji w 1945 roku odbyłam sześciotygodniowy kurs pedagogiczny w Tomaszowie Mazowieckim. Wykładowcami byli znakomici dydaktycy, profesorowie Uniwersytetu Łódzkiego (m.in. znakomity psycholog prof. Witold Legowicz). Na zakończenie tego kursu, „uświetnionego” występami artystycznymi absolwentów, przyjechali inspektorzy różnych szkół z województwa łódzkiego w poszukiwaniu kandydatów na nauczycieli. Mnie zaproszono do Rawy Mazowieckiej, gdzie powierzono mi organizację szkoły podstawowej na wsi, w pobliżu Rawy. Tam w bezpośrednim kontakcie z mieszkańcami wsi poznawałam z bliska ich stroje, zwyczaje, muzykę i tańce. Pracowałam także edukacyjnie i artystycznie z młodzieżą dorosłą. W tym okresie nie było książek, nie było materiałów, więc sama pisałam sztuki dla dzieci, zajmowałam je zabawami, tańcami. Na koniec roku zorganizowałam występy w Rawie Mazowieckiej. W roku 1946 organizowałam z młodzieżą wiejską w Rawie Mazowieckiej widowisko poświęcone „rocznicy kościuszkowskiej” i część artystyczną pierwszych „powiatowych dożynek”. Pomocą merytoryczną w tej działalności były dla mnie treści roczników miesięcznika „Teatr Ludowy” za lata trzydzieste XX w., wypożyczonych mi przez inspektora szkolnego. W tym samym

roku pan inspektor Franciszek Strojowski skierował mnie na pierwszy powojenny Wakacyjny Kurs Teatralny Ministerstwa Oświaty dla Nauczycieli zorganizowany wspólnie z istniejącym jeszcze jakiś czas po wojnie przedwojennym „Związkiem Teatrów i Chórów Ludowych”, a po wakacjach – na studia wyższe do Łodzi. Byłam w rozterce w wyborze między Szkołą Aktorską Leona Schillera a WSP. Wybrałam jednak i zaczęłam studia w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Łodzi na wydziale humanistycznym i jednocześnie pracę jako nauczycielka w szkole podstawowej dla dorosłych. Na WSP zorganizowałam wraz z kolegami i koleżankami studencki zespół tańca.

Wiąże się z tym szczególnie wydarzenie, rzutużące na moje późniejsze „działania artystyczno-folklorystyczne”. Postanowiliśmy zatańczyć krakowiaka, ale nie mieliśmy strojów. W tym czasie w teatrze Jaracza, który często odwiedzaliśmy jako widzowie, wystawiano *Krakowiaków i Górali*, więc koledzy poszli, żeby je wypożyczyć. W reflektorach wydawały się nam piękne, ale gdy koledzy je przynieśli, rozczarowanie było ogromne. Spódnice niby ludowe były ze zwykłej „suroówki”, takiego grubszego płótna, na którym po prostu pędzłem „chlapnięto” kolorowe plamy z daleka przypominające wzór kwiatowy.

W reflektorach wyglądało to pięknie, ale z bliska, przy świetle dziennym taki „substytut oryginału” wyglądał strasznie. Mimo to wystąpiliśmy w nich, zdobywając sukces tańcem, a „oprawa” nie miała znaczenia. Nie było przy tym etnografa. W tradycji przedwojennej edukacji nauczycieli przygotowywano nie tylko do nauczania, ale także do prowadzenia zajęć artystycznych. Trzeba było umieć grać na jakimś instrumencie, znać tańce, muzykę, prowadzić zajęcia teatralne. Teatr szkolny to też była ważna sprawa w dydaktyce i wychowaniu. Od tego zaczęła się już moja działalność artystyczna. Gdziekolwiek podjęłam jakąkolwiek pracę, wszędzie „tworzył się” jakiś zespół.

Kurs Teatralny rozpoczęty w 1946 roku trwał jeszcze w ciągu następnych trzech lat. Każdego roku kończony jakimś artystycznym widowiskiem opracowanym w ciągu wakacyjnych tygodni. Począwszy od tańców różnych regionów, inscenizacji *Sądu nad latarnikiem* w opracowaniu i w reżyserii Stanisława Iłowskiego, a skończywszy na *Dziadach* Adama Mickiewicza. A już pod koniec pierwszego roku, po wykładach z reżyserii Iwo Galla, po wykładach z etnografii i po nauce tańców przez Jadwigę Mierzejewską oraz przez regionalistów z różnych regionów odtworzyliśmy widowisko według scenariusza Jędrzeja Cierniaka – *W słonecznym kręgu*, zaprezentowane w Operze Leśnej w Sopocie. W roku 1948 jako Ogólnopolski Zespół Artystyczny (większość stanowili doświadczeni nauczyciele przedwojenni) pokazaliśmy widowisko z tańcami ludowymi *Noc Kupały*, w Pradze czeskiej podczas Słowiańskiej Wystawy Rolniczej.

W roku 1948 przenieśliśmy się do Warszawy i podjęłam pracę w Związku Samopomocy Chłopskiej, Zarządzie Wojewódzkim Warszawskim jako inspektor artystyczny. Nadzrędnym Oddziałem Artystycznym w Zarządzie Głównym ZSCH kierowała Alicja Billigowa. Pracowałam, ale nie miałam jeszcze ukończonych studiów. Szukałam nadal odpowiedniego dla siebie kierunku. Przeszłam z pozytywnym wynikiem próbę w konkursie na spikera radiowego, postanowiłam więc studiować dziennikarstwo na Akademii Nauk Politycznych, ale po pierwszym semestrze zrezygnowałam ze względu na ewidentną indoktrynację komunistyczną. Zostałam przyjęta na etnografię na Uniwersytecie Warszawskim, jednakże bardzo trudno było mi połączyć studiowanie stacjonarne z pracą. Nie miałam żadnej pomocy, więc po pierwszym roku przerwałam studia. Dokończyłam je po kilku latach, kiedy otwarto zaoczną etnografię na Wydziale Filozoficzno-Historycznym we Wrocławiu. Potem obroniłam doktorat w Instytucie Sztuki PAN. Mój pierwszy kontakt naukowy z IS przypada na rok 1955, a etat adiunkta otrzymałam w 1968 roku. Od tego czasu nastąpiło systematyczne badanie tańców w terenie, zapoczątkowane już w latach 1949-65.

Dzięki studiom etnograficznym u prof. dr hab. Witolda Dynowskiego, studenckim wyprawom w teren pod kierunkiem asystentów wówczas już doświadczonego badacza i dokumentalisty (dziś profesora) Mariana Pokropka, a w szczególności zakończonych dyplomem magistra etnografii studiach u doc. dr. Adolfa Nasza poznałam metodologię i metody badań historyczno-etnograficznych, to jest wywiadu i obserwacji, rejestracji i dokumentacji. Wiedziałam, jak należy prowadzić badania terenowe.

W okresie poprzedzającym moją pracę „organizatorki Archiwum Polskich Tańców” w IS PAN pracowałam w szkolnictwie zawodowym, w Centralnym Urzędzie Szkolnictwa Zawodowego w Biurze dla Spraw Młodzieży, jako wizytator ds. pracy pozalekcyjnej.

Prowadziłam działalność artystyczną z młodzieżą (teatr szkolny i taniec ludowy) oraz z nauczycielami techników i innych szkół zawodowych, prowadzącymi zespoły artystyczne.

MSz-I: W jaki sposób należy się przygotować do prowadzenia badań terenowych?

GWD: Przygotowanie do badań jest bardzo ważne. Podstawę stanowi odpowiednio zredagowany kwestionariusz. Bez niego trudno byłoby zachować jakiś porządek, a nawet można się pogubić. Niesłuchanie ważna jest, jeszcze przed wyruszeniem w teren, znajomość całokształtu kultury określonego regionu. Nie można pojechać na wieś z zamysłem poszukiwania tańca, spotkać człowieka i na przykład zapytać go: „Co się tu u was tańczyło?”

Nic ciekawego z tego nie wyniknie. Ludzie na wsi w dzisiejszych czasach (a tak bywało i dawniej) od ra-

zu wyczują, czy człowiek, który przychodzi do nich, w teren, ma pojęcie o tym, czego poszukuje, czy nie. Podczas jednego z prowadzonych przeze mnie nagrań znakomita kurpiowska śpiewaczka Waleria Żarnochowa zaczęła wyśpiewywać jakieś dziwne rzeczy. Zwróciłam jej uwagę, że to nie jest kurpiowskie, i zapytałam, dlaczego nie śpiewa tego, co jej mama, której liczne wykonania pieśni znajdują się w nagraniach Archiwum IS PAN.

Powiedziałam jej też, że słyszałam ją w radio, jak pokrzykiwała do muzyki instrumentalnej, tak jak to czasem w czasie tańca „wrywają się” niektórzy tancerze. Kobiety tego nie robiły, to niemożliwe. A ona spojrzała na mnie ze zdumieniem i mówi z podziwem: „O, pani to się oszukać nie da”. Tak oto nie wystarczy mieć „tylko” zainteresowania taneczne. Obok koniecznej wiedzy, wręcz znajomości tańców polskich, ich systematyki i charakterystyki, trzeba mieć przygotowanie taneczne i ruchowe. Czyli nie tylko wiedzieć, ale i umieć! Dopiero wtedy można nazywać się choreografem.

MSz-I: Gdzie prowadziła pani swoje pierwsze badania?

GWD: W 1949 roku zaproszono mnie do Ostrołęki. Był to pierwszy rok, w którym organizowano ogólnopolskie dożynki na Psim Polu pod Wrocławiem. Pani Halina Nowosadowa, kierownik wydziału kultury w Ostrołęce, rozmówiona w kulturze kurpiowskiej, chciała, żeby jakiś zespół kurpiowski tam pojechał. Niestety odpowiedniego zespołu tam wtedy nie było. Zostałam poproszona o przygotowanie tańców kurpiowskich. Starsi ludzie, wspaniali informatorzy we wsi Czarnia koło Myszynca, dokąd pojechałyśmy, pokazywali fragmenty tańców. Mogłam to porównać z tymi nauczonymi w latach 1946-49 i z dostępną literaturą. Na tej podstawie przygotowałam archaiczny korowód dziewcząt z towarzyszeniem ich śpiewu, zwany przytrampywaniami, i coś jeszcze, czego już nie pamiętam. Chyba były to jakieś pieśni. Ludzie nie pamiętali melodii, a ja miałam zapisy nutowe w scenariuszu *Wesele na Kurpiach* ks. Władysława Skierkowskiego. Przynieśli w plener, bo w takich warunkach odbywały się próby, małą fisharmonię z organistówką i takim sposobem przygotowałam ten występ.

MSz-I: Co powodowało podczas badań największe trudności?

GWD: Kiedy ludzie jeszcze pamiętali całą stronę ruchową, potrafili opowiedzieć, jak przebiegało wesele z ubarwianiem tego opowiadania śpiewem konkretnych pieśni w różnych częściach całego rytuału; największą trudnością było to, że w wielu wsiach brakowało muzykanta. Czasem udawało się jednak znaleźć informatorów lub informatorki, którzy potrafili na sylabach znakomicie wyśpiewać całą melodię, jakby zastępując całą orkiestrę. A jeszcze jednocześnie przy tym się tanecznie poruszali. Dużym problemem był

brak odpowiedniego sprzętu. Od czasu, kiedy zaczęłam pracować w IS PAN, walczyłam o kamerę i kogoś, kto by mi mógł pomóc. Pod koniec lat 70. jeździł ze mną kolega z pracowni fotograficznej Instytutu Sztuki, Jacek Chodna albo Stanisław Stępniewski. Skoro nie było kamery filmowej, to bezcenne było również fotografowanie tańców. Filmować mogłam jedynie moją własną kamerą 8 mm bez dźwięku. Utrwalałam na wąskiej taśmie nie tylko taniec. Nie mogłam przecież nie sfilmować procesji Bożego Ciała z ludźmi ubranymi w tradycyjne stroje. Przecież to jest jakby dostojny korowód, jak taniec!

Dopóki z Instytutu nie udostępniono jakiegoś pojazdu, dodatkowy problem stanowiły dojazdy. Pierwszym przydzielonym pojazdem był samochód terenowy, tak zwany gazik. Ale pamiętam, że kiedy jechaliśmy połą drogą w okolicach Halinowa na Mazowszu, kierowca wjechał w jakąś głęboką kałużę i nie mógł potem ruszyć. Trzeba było ze wsi przyprowadzić konia i dopiero koń wyciągnął samochód. Jednakże było już łatwiej przemieszczać się w terenie i nie trzeba było dźwigać. Poza tym nie miałam większych trudności. Bardzo szybko, bardzo łatwo nawiązywałam kontakt, ludzie chętnie ze mną rozmawiali, w szczególności starsi. A właśnie wyszukiwałam przede wszystkim tych najstarszych ludzi, oczywiście sprawnych umysłowo i ruchowo, i z nimi rozmawiałam. Oni jednakże prosili mnie o to, żeby „nie przy tych młodych, bo się będą śmiać” – już w tamtych czasach. Zresztą już Kolberg pisze, że wieś polska głuchnie i nie śpiewa, nie kontuuje się dawnych zwyczajów.

MSz-I: Proszę opowiedzieć jakąś historię z terenu. Jak dawniej wyglądały badania?

GWD: Bardzo rozmaicie. Taką unikalną relacją był jednoosobowo zaprezentowany mi dialog między mistrzynią ceremonii weselnej, kurpiowską czepczarką Marianną Wilgą z Rzodkiewnicy i starszą druhną. Marianna Wilga mówi z zakłopotaniem: „Ba, no! Zeby choć jeka jedna dziewczok była taka, co by mogła zaspiewać ze mną, to by było prawdziwie. Podźtu, Marysia!” – woła swoją wnuczkę – „Ja cepsiorka, a ty – starso druhna. Stój tam dali przede mną”. „A bo ja to moge? Nie zaśpiewam, nie wiem co” – Marysia wrzuca ramionami i wycofuje się. „No widzi pani? Te młode to już nic nie wiedzo” – ząsępia się przez chwilę Marianna Wilga, po czym zaczyna swoją „grę” aktorki niereżyserowanego jakby „monodramu”. Sama staje się reżyserem. Była to przecież jej rola podczas wielu rzeczywistych wesel w ciągu życia. Jej wokalne wypowiedzi inspirowały zarazem przebieg całej akcji obrzędowej. W końcu mówi: „No to ja tu, ja cepsiarcka. A tam, dali starso druhna wyprowadza pani młodu. Ja, cepsiorka spsiewom teraz do nij: A ty starso druhno w różowam fartusku, prowadz pani młodu, prowadz po maluśku”. Zaśpiewała, przebiega w drugi kąt izby. Od razu przeistacza się, wciela się bezbłędnie w rolę

młodej dziewczyny. Nikt nie ma wątpliwości, że ta starsza kobieta w tym momencie to już nie czepczarka. Tak śpiewa kwestię starszej druhny, pełniącej rolę *alter ego* prowadzonej przez nią panny młodej:

„Prowadze, prowadze, óna my iść nie chce, bo ta pani młodo chce być pannu jesse...”. Wraca na poprzednie miejsce. Jest z powrotem czepczarką. Śpiewa swoją następną kwestię. Potem znów wciela się w rolę starszej druhny. I tak na przemian toczy się wielozwrotkowy śpiewany dialog, w wykonaniu tej jednej kobiety.

Miałam stacjonarny punkt w Kadzidle i rowerkiem albo w jakiś inny sposób przemieszczałam się po okolicy. Pewnego razu pojawił się w Kadzidle mieszkaniec ze wsi Baba, który zaoferował mi pomoc w niesieniu magnetofonu. Okazało się, że w Starym Myszyńcu mieszka jego ciotka, która, jak twierdził, dobrze śpiewa, a ponieważ był w Kadzidle wozem, pojechaliśmy konikiem na samo miejsce. Tam okazało się, że owszem, ciocia jest, ale sama i tak zajęta gospodarskimi sprawami, że nie ma mowy o jakiegokolwiek rozmowie. Nadszedł wieczór, a ja niczego nie nagrałam. W końcu wrócili pozostali domownicy, którzy byli na jarmarku w Myszyńcu. Gospodyni zaprosiła mnie do drugiej izby, gdzie wszystko pięknie na tych Kurpiach, czyściutko, wystrojone wycinankami, piękna pościel, czyściutka, zdobiona haftami, te poduszki, tkaniny różne. Gdy zrealizowałam nagranie z gospodynią, był już późny wieczór. Problemem okazał się nocleg.

Pozostawałam w tej pięknej izbie, gdy z kuchni usłyszałam rozmowę: mój „asystent” Jaksina mówi: „No dobrze, ale gdzie tą panią położycie, jak to ze spaniem będzie?”. A jakaś kobieta odpowiedziała: „Jak Jaksina panią przywiózł, to niech teraz z nią śpi”. Taki to lokalny dowcip. Mężczyźni poszli spać do stodoły, a ja spałam w tej izbie, z gospodynią.

Innym razem Jaksina zaproponował, że zawiezie mnie do klarncisty. Pojechaliśmy, znaleźliśmy klarncistę, ale nie miał klarnetu. Wobec tego pojechałam z powrotem do Kadzidla i następnego dnia zawieźliśmy mu instrument. Wziął go do rąk, przyłożył do ust, dmucha i nie wydaje żadnego dźwięku. Przebiera palcami i nic. Wreszcie odwrócił klarnet konusem do góry, chwycił półlitrowy kubek i ze stojącego na ławie kubła nabrał wody.

Chlusnął do szerokiego otworu instrumentu, „prawidłowo”, mniemał, że klarnet jest rozeschnięty. Ta kąpiel nic nie pomogła. W końcu wyjął stroik, poślinił go prawidłowo i dmucha. Eureka! Zrobił wielkie oczy i mówi: „Pani, nie zagram, nie mam zębów”. A do grania na klarncie trzeba mieć zęby.

MSz-I: Proszę opowiedzieć o największych osobowościach, jakie spotykała pani podczas badań.

GWD: Bardzo to trudna sprawa, ponieważ w ciągu wielu lat spotykałam w każdym regionie kogoś, kto zasługiwałby na wyróżnienie. Może tylko dla przykła-

du powiem, że z Pienin szczególnie wspominam rodzinę Mastalskich. Jan Mastalski, z wielką kulturą i pamięcią dawnych tradycji, Ciesielka – „dziadek Kubas” – to nadzwyczajny tancerz i narrator. O innych piszę w moich publikacjach. Może jeszcze dodam, że na Mazowszu znakomitym muzykantom, harmonistą był Jan Popis, który, jak mi mówił, dojeżdżał do Warszawy i grał w jakiejś knajpie na Czerniakowie. Potrafił rozróżnić to, co tutaj było potrzebne, w Warszawie, i dostosowywał się do tych podmiejskich upodobań. Nie grał tu oberków, mazurków i innych tańców, jakie były na wsi, ale doskonale pamiętał cały wiejski repertuar okolic Celestynowa i „Polesia”, to znaczy terenów, na których w czasach historycznych gęsta puszcza sięgała granic Warszawy. Nie zniekształcał niczego i on pierwszy zagrał te wszystkie tańce, które opisałam w książce *Folklor Mazowski nad Świdrem*. To rzeczywiście wybitna postać.

MSz-I: Jak wyglądała pani współpraca z różnymi zespołami? Na czym ona polegała?

GWD: Może dla przykładu powiem o tym, jak było, kiedy w 1976 roku poproszono mnie o konsultację artystyczną i przygotowanie programu z zespołem Podegrodzie na Festiwal Folkloru Ziemi Górskich. Panowała wówczas tendencja do tego, żeby zespoły nie pokazywały na scenie samych „gołych” tańców, tylko żeby prezentować je w powiązaniu z jakimś obrzędem lub zwyczajem. Jako temat obraliśmy „wiązowiny”, czyli zwyczaj związany z chrztem dziecka, kiedy rodzice chrzestni przyjeżdżają i „na szczęście” w poduszkę dziecka zawiązują jakieś pieniądze, żeby rosło dobrze, zdrowo i żeby się powodziło. Pomyślałam, że można pokazać fragment przyjścia chrzestnych rodziców z ogromną, wedle podegrodzkiego zwyczaju, chałką do izby, w której siedzi młoda matka, porusza kolebeczkę i śpiewa kołysankę. Po ceremonii wiązowin przychodzą chłopcy z pytaniem, czy przy okazji takiej uroczystości nie można byłoby urządzić muzyki. Gospodarze się zgadzają i następuje cały repertuar wokalnotaneczny. Za ten program Podegrodzie dostało wysoką nagrodę.

MSz-I: Jak powstał pomysł prezentowania zespołów ludowych w Filharmonii Narodowej?

GWD: Po bardzo wielu latach mego nieustającego, bezpośredniego „kontaktu artystycznego” z twórcami ludowymi: muzykami śpiewakami, tancerzami, zespołami itd., miałam sprawdzoną znajomość artystycznego poziomu wielu ludowych artystów – i ich nieklamanej twórczości ludowej o wysokich walorach tradycyjnej prawdy w parze z wysokimi walorami wykonawczymi. Chodziło mi o to, by jak najszerzej nie tylko upowszechnić ten właśnie „samorodny” rodzaj sztuki z zakresu sztuki i kultury ludowej, lecz także nadać mu – poprzez tak prestiżowe miejsce prezentacji – niejako „rangę nobilitującą”. Zaproponowałam to panu Władysławowi Terleckiemu, prezesowi Stowa-

rzyszenia Młoda Filharmonia, który przekonał dyrektora Filharmonii, żeby wprowadzić tego rodzaju koncerty w celu upowszechnienia tańców ludowych wśród młodzieży i szerszej widowni. Moją ambicją i celem było ukazanie jak najlepszych pod względem artystycznym wykonań muzyki, pieśni, tańców i całych tradycyjnych zwyczajów dorocznym przez wybitnych, znanych mi ludowych solistów i zespoły z różnych regionów Polski. W związku z tym przed podjęciem decyzji, w celu dokonania wyboru dojeżdżałam do ich miejsc zamieszkania, aby wraz z nimi ustalić dobór repertuaru i wcześniej przygotować się do reżyserii każdego koncertu. Każdy z wybranych zespołów miał swojego kierownika i wspólnie ustalaliśmy, co z ich repertuaru może być zaprezentowane. Moim zadaniem było jak najlepsze reżyserskie przygotowanie pokazu, który byłby najbardziej wartościowy z punktu widzenia artystycznego i edukacyjnego, tym bardziej, że widzami koncertów czwartkowych byli w ogromnej mierze ludzie młodzi. Sala była wypełniona po brzegi i nawet były momenty, że widzowie klaskali na stojąco.

MSz-I: Jak na możliwość takich występów reagovali muzycy i tancerze ludowi?

GWD: Koncerty z cyklu „Pieśń Ojczyźnej Ziemi” były nie tylko wielką atrakcją dla uczestników, lecz także wyróżnieniem i zaszczytem, że mogą występować w tak prestiżowej sali koncertowej.

MSz-I: Wiem, że odnalazła pani w Paryżu ekspozycje przedstawiające polskie tańce ludowe, które prezentowane były na Wystawie Światowej w 1937 roku. Czy był to wyjazd właśnie w tym celu?

GWD: Tak, specjalnie po to pojechałam, ponieważ wiedziałam o tym z literatury. Udało się to dzięki delegacji uzyskanej z PAN. Pierwsze badania tańca w Polsce, jeśli można mówić o etnochoreologii, podjęła prof. Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa.

Zostały opracowane mapy, między innymi o rozmieszczeniu rytmów parzystych i nieparzystych w granicach Polski przedwojennej. Pisałam o tym w „Muzyce” 1981 roku [z. 2, s. 70-75], w artykule *Z poszukiwań źródeł do badań polskiego tańca ludowego*. W 1937 odbyła się w Paryżu Wystawa Światowa, na której znaczące miejsce zajmował pawilon polski. Prezentowano w nim ekspozycje i materiały z osiągnięć naszego kraju w różnych dziedzinach nauki i techniki oraz kultury. Między innymi w tym celu pod kierunkiem prof. Jędrzejewiczowej wykonano osiem makiet, które miały kształt jak gdyby izby z umieszczonymi w nich zminiaturyzowanymi w skali 1:10 przedstawieniami postaci jakby w ruchu tanecznym ubranych w stroje ludowe na wzór autentycznych z Beskidu Śląskiego, Łowickiego, Krakowskiego, Huculszczyzny, wówczas Wileńskiego i Podhala. Ekspozycje te zostały przygotowane z udziałem wielu specjalistów. Po wojnie nikt nie wiedział, gdzie te ekspozycje się znajdują. Pojechałam

więc i rozpoczęłam poszukiwania we wszystkich możliwych muzeach, także na Sorbonie, w Operze Paryskiej. Wszędzie pytałam, ale w żadnym z tych miejsc nikt nie mógł mi nic konkretnego powiedzieć. Nie spotkałam żadnej z osób, które by pamiętały całe to wydarzenie z 1937 roku, był to bowiem 1979 rok.

W trakcie pobytu w Paryżu rezydowałam w bibliotece Opery Paryskiej, gdzie miałam pewien punkt oparcia i stałej codziennej pracy. Dzięki wielkiej przychylności pracowników tej placówki zrobiłam kopie listów prani profesor i innych materiałów z myślą o przywiezieniu do kraju. Zbliżał się jednak koniec pobytu w Paryżu, a nadal nie mogłam znaleźć tych ekspozycji. Pewnego dnia zaproponowano mi zwiedzenie opery. Kiedy znaleźliśmy się we foyer, zobaczyłam wiszące dookoła makiety przedstawiające wybrane sceny z różnych oper i westchnęłam zrezygnowana: „Przecież polskie ekspozycje były czymś podobnym”. Był przy tym pan konserwator, który powiedział, że coś takiego znajduje się w magazynie „pod dachem opery” i zaprosił mnie tam od razu. Idziemy takimi wąskimi schodkami, otwiera magazyn, stoi ogromny stół, a na nim leżą różne lalki, ubrane w stroje ludowe różnych narodów, ale tych polskich nie ma. Wreszcie konserwator spojrzął na stojące przy ścianie, zaklejone szarym papierem pudła. Odwraca jedno z nich i oto odkrycie. Są to właśnie poszukiwane makiety. Na szczęście miałam aparat fotograficzny, zrobiłam zdjęcia wszystkich ośmiu makiet. Zawiadomiłam o tym znalezisku Instytut Polski i wróciłam z informacjami oraz zdjęciami do Warszawy. Trzeba było czasu, żeby ekspozycje mogły być sprowadzone do Polski. Obecnie znajdują się w Muzeum Etnograficznym w Warszawie i jest nadzieja, że wkrótce będą ekspozycje w jego unowocześnionej części. Pewnego razu nagrywałam świetną tancerkę, narratorkę i śpiewaczkę ze wsi Tatory. Ustaliliśmy, co zaśpiewa, „podstawiłam” jej mikrofon, włączyłam magnetofon, a ona pyta: „To już? Mam śpiewać? Do tego siteczka?”. Kiwnęłam głową, że tak. Zaśpiewała znakomicie, opowiedziała o tańcach, a gdy skończyła, zapytałam, czy chce posłuchać nagrania. Cofnęłam taśmę, posłuchała i skomentowała: „Ale ta kobieta dobrze śpiewa, tak jak ja! Ale jak ona weszła do tego pudełeczka?” Do dziś nie wiem, czy była tak dowcipna, czy rzeczywiście aż tak zadziwiła ją ta technika.

MONIKA SZNAJDERMAN,
ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ

O pamięci, historii i opowieściach lokalnych na przykładzie serii Sulina

Zbigniew Benedyktowicz: Chciałbym prosić Monikę, aby opowiedziała o serii Sulina. Ideę tej serii wykładają autorzy; w *synopsis* zamieszczonym na okładce jednej z licznych książek wydanych przez Wydawnictwo Czarne czytamy:

„W serii *Sulina* ukazuje się najszerzej pojęta literatura faktu – książki historyczne i antropologiczne, proza podróżna, reportaże i eseje. Ich wspólnym mianownikiem jest to, że na rozmaite literackie sposoby odkrywają przed czytelnikiem nieznaną stronę i przejawy fenomenu zwanego Europą, zdradzają jego, często wstydlive, sekrety i głęboko ukryte tajemnice. Autorzy książek z serii Sulina przekraczają granice: geograficzne, kulturowe, mentalne, z antropologiczną dociekliwością badają pozornie znane lądy, prowadzą literackie śledztwa, zmierzające częstokroć do odsłaniania bolesnych prawd. Sulina – miasteczko w delcie Dunaju, miejsce, gdzie «kończy się kontynent i dobiegają kresu zdarzenia» (Andrzej Stasiuk), ostatnie miasto Europy. Niegdyś kwitnący port, jest dziś Sulina nostalgicznym symbolem upadku, rozpadu, przemijającego czasu. O jej bogatej przeszłości przypominają zrujnowane budynki kapitanatu, dwustuletnia latarnia morska i cmentarz.” Moje pytanie dotyczy genezy tej serii – czyj to był pomysł, czy to wyszło od książek, czy od tego, że sama jesteś antropologiem utytułowanym, praca doktorska o błaznie (*Błazen, Maski i Metafory*, Gdańsk 2000), ale również autorką innych książek dotyczących zagadnień antropologicznych. Jak doszło do tej serii? Usłyszałem anegdotyczny komentarz, jak powiedziałem komuś, że będzie taka rozmowa: „A! Wydawnictwo Czarne – oni trzy, cztery książki tygodniowo wydają”. Sulina jest jedną z serii, i moje następne pytanie – jaki to jest gatunek, bo przecież macie i reportaże, jakie książki są kwalifikowane do tego a nie innego gatunku, w ogóle jak powstała ta seria?

Monika Sznajderman: Dobrze, może krótko o tym, co było przed serią Sulina, a co wynikało z mojego antropologicznego doświadczenia. Mianowicie pierwszą taką prawdziwą serią Czarnego była seria Inna Europa, Inna Literatura, która ma już kilkanaście lat. Jest to seria, która w dużej mierze zbudowała nam

markę i wiele osób cały czas nas po niej rozpoznaje. Jak sama nazwa wskazuje, miała to być seria poświęcona literaturze tej innej, „gorszej” części Europy: po upadku komunizmu książki z tamtych krajów przestały się ukazywać w Polsce, nastąpił zalew amerykańskiej komercji, a z drugiej strony cała masa świetnych polskich tłumaczy miała szuflady pełne przełożonych książek z Chorwacji, Bałkanów, Ukrainy, Rosji czy też Litwy. Nazwaliśmy tę serię Inna Europa, Inna Literatura, bo zależało nam na podkreśleniu, że jest to jakiś fenomen literacki, że jest w tej literaturze jakaś ważna, znacząca inność. Do tej serii jestem szczególnie przywiązana – być może wiąże się to z tym, że my sami żyjemy na pograniczu, poza centrum, w sensie zarówno symbolicznym, jak i dosłownym, bo na granicy słowackiej. Bliżej jest nam do Koszyc niż do Warszawy, do Budapesztu też jest nam bliżej, bo choć w kilometrach tak samo, to droga lepsza. To był więc bardzo naturalny kierunek, bardzo lubiliśmy i lubimy poruszać się po tych opłotkach Europy, i mentalnie, i fizycznie. A, i jeszcze chciałam powiedzieć, że w tej serii Inna Europa, Inna Literatura bardzo lubiliśmy pogranicza w obrębie tej pogranicznej literatury, i jak wydawaliśmy pisarzy węgierskich, to byli to pisarze pochodzący przede wszystkim nie z terenu obecnych Węgier, ale z Siedmiogrodu, jak np. Ádám Bodor albo György Dragomán; jak była to literatura niemiecka, to była to często literatura pochodząca z Siedmiogrodu jak książki Eginolda Shlattnera czy też z Banatu jak Herty Müller albo Richarda Wagnera. Nawiasem mówiąc, krytycy – niektórzy – nie mogli się nadziwić, jak pisarka pochodząca z takiego zadupia Europy, podejmująca tak, według nich, marginalne problemy mogła zostać uhonorowana Noblem, jest przecież wiele problemów centralnych i ważniejszych dla Europy aniżeli komunizm w Rumunii i kwestia mniejszości niemieckiej. Tak że w obrębie tej Innej Europy poruszaliśmy się dodatkowo jeszcze po opłotkach tej inności.

Jak narodziła się seria Sulina? Dawno, dawno temu pojechaliśmy do tego miejsca na końcu Europy, w rumuńskiej delcie Dunaju, i wracaliśmy tam wielokrotnie. Chciałabym pokazać kilka zdjęć, które mogą pomóc zrozumieć, pokazać, co było przyczyną wydania takich książek jak *Znikająca Europa* czy *Umierający Europejczycy* Karla-Markusa Gaussa czy bardzo wielu innych; te amatorskie zdjęcia lepiej niż cokolwiek innego oddają klimat. To są pejzaże miasta, które kiedyś było jednym z najbardziej kosmopolitycznych miast w tej części Europy, gdzie było sześć kościołów, podobno osiemnaście narodowości, gdzie się mieściła Europejska Komisja Dunaju, gdzie statki jedne wpływały, drugie wypływały. A w tej chwili ono wygląda tak jak na tych fotografiach. Są tu resztki ruin tych sześciu kościołów, rdzewiejące statki, stara latarnia morska, stary kapitanat, i tyle. Mnóstwo psów, mało ludzi. Te zdjęcia są z listopada 2010 roku. Jest cmentarz, na

którym można znaleźć nagrobki angielskie, niemieckie, duńskie, holenderskie – ten cmentarz dobrze obrazuje, jakim miejscem była Sulina. Obok jest cmentarz żydowski, który sąsiaduje z muzułmańskim.

I właśnie w tym miejscu, w Sulinie, wymyśliłam serię, w której wydajemy książki mówiące nam coś nowego, coś nieoczywistego o Europie. Wtedy na początku, gdy jeszcze nie mieliśmy serii podróżniczej *Orient Ekspres*, ukazywały się w niej też książki reportersko-podróżnicze, jak na przykład Roberta D. Kaplana *Balkańskie upiory* czy *Na wschód do Tatarii*. A poza tym na przykład mało znana historia nielegalnego exodusu albańskich uciekinierów do Grecji pod koniec komunizmu pióra Albańczyka Gazmenda Kapplaniego, *Czarnobylskie truskawki* Vesny Goldsworthy – serbskiej pisarki, która w tej chwili żyje w Anglii i patrząc zarówno z perspektywy serbskiej, jak i angielskiej, opisuje wojnę ostatnich lat na Bałkanach. Wydaliśmy też książkę Dariusza Czai *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, która jest nie tylko wspomniana, ale i nagradzana, wydaliśmy *Gulasz z turula* Krzysztofa Vargi – potyczki z jego węgierskością i z jego drugą ojczyzną. Wydaliśmy parę książek Karla-Markusa Gausa, którego bardzo lubię, bo pisarstwo, jakie uprawia, podszyte jest intuicją antropologiczną, bardzo cenną i bardzo czujną. Jego pisanie budzi wyobraźnię i muszę powiedzieć, że sama z jego książkami podróżuję do Albańczyków w Kalabrii czy śladami Żydów Sefardyjskich do Sarajewa na przykład. I bardzo wiele innych.

Jaka jest idea serii Sulina? Jaki był pomysł na serię i książkę, która ją zapoczątkowała, czyli właśnie *Znikającą Europę*? Chcieliśmy, by pisarze z całej Europy, z różnych jej krajów, sięgnęli do własnych wewnętrznych „map intymnych” i by opisali te miejsca, które najgłębiej się na tych mapach odcisnęły; by opowiedzieli o „mówiących ruinach, przesuniętych granicach i niewidzialnych miastach”, czyli o tych miejscach na mapie Europy, w których coś nieodwołalnie zmierza ku końcowi, zmienia się nie do poznania, podupada. O miejscach opuszczonych, zdradzonych, skazanych na wegetację, nikomu już niepotrzebnych. O miejscach niszczonej czasem przez człowieka, historię, naturę, czasem przez obojętność i zaniechanie. Chcieliśmy zbudować książkę-inwentarz znikającej Europy. Alternatywną historię oraz geografie naszego kontynentu, a zarazem esej z dziejów mentalności.

To była książka bardzo antropologiczna z ducha, bo pokazywała miejsca nieoczywiste, miejsca, których nie znajdzie się ani w przewodnikach, ani na kartach książek z dziejów historii sztuki czy architektury, miejsca niepozorne, odtracone, zapomniane. To samo, co właśnie robi Darek Czaja ze swoimi Włochami, i co bardzo lubię w jego książkach. Także zresztą w innej serii, która w pewnym sensie wypączkowała z serii Sulina – mianowicie w serii *Historia/Historie* – chcemy wydawać książki historyczne, ale te niemieszczące się

w głównym nurcie historii. Książki, które mówią o mikrohistoriach w łonie makrohistorii, które pokazują zdarzenia i fakty mniej znane albo zapomniane. Pierwsza w serii była książka francuskiego badacza Christa Ingrao *Czarni myśliwi*, poświęcona brygadzie Dirlewangera. Jest to jednostka, która nie doczekała się do tej pory swojej monografii, ale w Polsce nie spodobało się to, że Ingrao, który jest zresztą szefem Komisji Badań nad Holocaustem i II Wojną Światową w Paryżu, stawia na niekonwencjonalne i nieprofesjonalne zdaniem polskich historyków podejście: stosuje on bowiem aparat wzięty z antropologii kultury do zjawiska historycznego. Następną książką będzie książka amerykańskiego historyka Christophera Browninga *Pamięć przetrwania* o nieznanym, nieopisywanym dotąd obozie koncentracyjnym w Polsce koło Starachowic, potem *Okrzyki pogromowe* Joanny Tokarskiej-Bakir o dyskursie związanym z pogromem kieleckim. W tej serii będą się też ukazywać historie prywatne, wspomnienia wplecione w dużą historię. Nie takie całkiem prywatne wspomnienia abstrahujące od historii, ale te zatopione, uwikłane w historię. W kolejnej naszej serii – serii *Reportaż* – reporterzy jakby z definicji tego gatunku także wychodzą od szczegółu i starają się



Sulina, fot. Monika Sznajderman.



ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ Π. ΑΥΓΕΡΙΝΟΣ
 ΓΕΝΝΗΘΕΙΣ ΕΝ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑ
 ΤΗ 17 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1835
 ΑΠΟΒΙΩΘΑΣ ΕΝ ΕΟΥΛΙΝΑ
 ΤΗ 24 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1906



Sulina, fot. Monika Sznajderman.
 Obok: okładki serii *Sulina*, autorka projektu graficznego: Agnieszka Pasierska/Pracownia Papierówka.
 Obok na dole: okładki z serii: *Orient Express* autorka projektu graficznego: Agnieszka Pasierska/Pracownia Papierówka.
 Więcej informacji na stronie wydawnictwa www.czarne.com.pl.



Karl-Markus Gauß
Europejski alfabet



Dariusz Czaja
Gdzieś dalej, gdzie indziej



Gazmend Kapllani
Krótki podręcznik przekraczania granic



Karl-Markus Gauß
Umierający Europejczycy



Miljenko Jergović
Ojciec



Stanisław Lubieński
Pierś stepowy



Małgorzata Rejmer
Bukareszt
Kurz i kryse



Dubravka Ugrešić
Kultura kłamstwa



Jurij Andruchowycz
Andrzej Stasiuk
Moja Europa



Vesna Goldsworthy
Czarnobylskie truskawki



Wojciech Tochman
Jakbyś kamień jałda



Mariusz Szczygiel
Zrób sobie raj



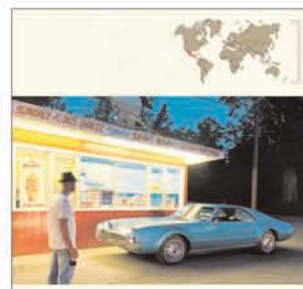
JOHN GIMLETTE
**DZIKIE
WYBRZEŻE**
PODRÓŻ SKRAJEM
AMERYKI POŁUDNIOWEJ
(ORIENT EXPRESS)



PAUL THEROUX
**SAFARI MROCZNEJ
GWIAZDY**
ŁĄDEM Z KAIRU DO KAPSZTADU
(ORIENT EXPRESS)



JOHN GIMLETTE
**DZIKIE
WYBRZEŻE**
PODRÓŻ SKRAJEM
AMERYKI POŁUDNIOWEJ
(ORIENT EXPRESS)



HUGH THOMSON
TEQUILA OIL
CZYLI JAK SIĘ ZGUBIĆ
W MEXYKU
(ORIENT EXPRESS)

opisać świat przy pomocy detali, które są niedostrzegalne dla potocznego sposobu patrzenia; wychodzą od detalu, który ich frapuje, i na tym budują swoją opowieść, budują narrację. Maciej Zaremba na przykład opisał, jak funkcjonuje socjaldemokracja szwedzka i jakie to ma konsekwencje społeczne, odkrywając coś, co na pierwszy rzut oka może nie być oczywiste.

Bardzo ciekawa jest też kwestia gatunków, bo poza kryminałami lub bardzo klasycznymi powieściami mamy do czynienia – i te są dzisiaj najciekawsze – z gatunkami zmąconymi, z hybrydami, gdzie esej przeplata się z fabułą czy ze wspomnieniem. Jednym z takich przykładów zmącenia gatunków jest książka Dariusza Czai *Lekcje ciemności* albo też kolejna – *Gdzieś dalej, gdzie indziej*. Te książki są najlepszym dowodem na to, że najciekawsze rzeczy dzieją się na pograniczu gatunków, na pograniczu krajów, na pograniczu po prostu, na peryferiach, poza centrum. Zauważył to już Bystron – najciekawsze rzeczy dzieją się w miejscach niepozornych, nieoczywistych, ukrytych, niejasnych. To jest, można powiedzieć, credo naszego wydawnictwa i idąc tym tropem, staramy się dobierać tytuły do wszystkich serii. Mamy serię *Przez Rzekę*, w której wydajemy literackie świadectwa doświadczenia przeżyć granicznych. Jest to seria, w której mogą znaleźć swoje miejsce wszystkie gatunki literackie poza poradnikami psychologicznymi typu *Jak żyć*. Jak na przykład znakomita książka, która stale powinna być wznawiana, *To jest wasze życie* Małgorzaty Baranowskiej, esej Virgini Woolf *O chorowaniu* czy zbeletryzowane doświadczenie umierania w szpitalu Carla-Henninga Wijkmarka *Nadchodzi noc*.

ZB: Jeśli chodzi o Sulinę, to jakie są najbliższe tytuły?

MSZ: Najbliższe tytuły to książka Stanisława Łubieńskiego poświęcona Nestorowi Machnie pt. *Pirat stepowy*, później opowieść o Czarnobyli Francesco Catalucciego, wznowienie *Praskiego elementarza* Aleksandra Kaczorowskiego i bardzo piękna autobiograficzna książka Miljenko Jergoviča, pochodzącego z Sarajewa pisarza chorwackiego *Ojciec*.

ZB: A jak jest dobierana na tle innych serii, co decyduje, że ta książka nie będzie ani w reportażu, ani w historii, tylko w Sulinie. Jaki jest odbiór tej serii przez czytelników?

MSZ: To jest bardzo lubiana seria, nie tak co prawda poczytna jak reportaż – reportaż w tej chwili bije absolutnie rekordy popularności – ale ma swoich oddanych i wiernych czytelników.

Dariusz Czaja: Powiedz jeszcze o jednej takiej strategii – o książce, która mnie absolutnie uwiódła... To Wolfganga Büschera *Podróż przez Niemcy*, genialna, o pieszej wędrówce po Niemczech.

MSZ: Zdecydowanie wolę tę książkę od pierwszej, chociaż tamta też jest bardzo dobra. Ta pierwsza jego książka to była *Berlin-Moskwa. Podróż na piechotę* – co

ciekawe, najmniej ciekawym miejscem w tej wędrówce jest Polska, wielka i jakaś taka amorficzna przestrzeń, gdzie na dodatek wpadł w sidła nauczycielek niemieckiego i one go przerzucały od jednej do drugiej. Dopiero na Białorusi odżył, a im bliżej Moskwy, tym bardziej opowieść traciła znamiona realizmu i stała się jakimś złowrogim transowym majakiem, gdzie już nie wiadomo było, co jawa, a co sen. Natomiast podróż po Niemczech to wspaniała opowieść o rozpoczętej pewnej jesieni kilkumiesięcznej włóczędze granicami Niemiec (znów te pogranicza!), po peryferiach cywilizowanego świata, to odkrywanie nieznanego i zapomnianych historii, legend i przypowieści. Odkrywanie Niemiec nieznanego.

Tak, wspaniale są te jego opisy pejzaży, a poza tym jest coś takiego, że się czuje, jak on wędruje, to jest kwestia klasy pisarskiej, że się czuje się ten znój podróży, gdzie podróż jest takim samym bohaterem jak człowiek... Takich właśnie wędrowców staramy się wydawać w naszej serii *Orient Express*.

ZB: Być może ja nie wiem, ale to spojrzenie od zewnątrz i od środka tych autorów podróżujących po swoich obszarach czy tych granicznych... Jest taka głośna książka Mariusza Szczygła *Zrób sobie raj* pisana przez polskiego autora zaturzonego i zakochanego w Czechach – czy ona była tłumaczona na czeski?

MSZ: Oczywiście, i *Gottland* też, on tam jest gwiazdą. Śmieszne, bo np. *Gulasz z turula* Vargi, książka bolesna, jest na Węgrzech niezbyt, mówiąc łagodnie, lubiana, i na niektórych prawicowych portalach i forach piszą, że Varga jest Żydem, jakby po to, by podkreślić rozmiar jego zdrady i czynionego zła. Natomiast Szczygieł, mówi to nam wiele o różnicy pomiędzy tymi krajami, jest uwielbiany w Czechach.

ZB: Czy tylko Szczygieł był tłumaczony?

MSZ: Nie, mnóstwo naszych autorów jest tłumaczonych, akurat w serii Sulina mamy mało Polaków, ale na przykład książka Jurija Andruchowycza i Andrzeja Stasiuka *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, miała bardzo wiele tłumaczeń.

* Rozmowa była przeprowadzona w grudniu 2011 na konferencji zakopiańskiej. Książki wspomniane przez Panią Monikę Sznajderman już się ukazały. Więcej aktualnych informacji na stronie wydawnictwa www.czarne.com.pl.



Portret trzech wojskowych, widok budynków dworca, fot. Jan Zimowski, Zakopane 1920 r.
Ze zbiorów Muzeum Historii Fotografii w Krakowie.



Zakopane, dworzec zimą, turyści i narciarze; przyjazd pociągu, 1933 r.
Ze zbiorów Muzeum Historii Fotografii w Krakowie.

Historia jednego obrazu

Ludomir Benedyktowicz

Portret syna Tadeusza, ok. 1879

Od redakcji:

Kontynuujemy dokumentację ze spotkań z cyklu *Historia jednego obrazu* organizowanych przez Piotra Borowskiego i zespół Studium Teatralnego w Warszawie przy ulicy Lubelskiej. O idei tych spotkań patrz rozmowa z Piotrem Borowskim w: „Konteksty”, nr 2-3/2011, s. 338-347, także dokumentacja z pierwszego spotkania o *Pejzażu Australijskim* Witkacego (s. 348-363). Kolejne, poświęcone Józefowi Czapskiemu i Januszowi Przewłockiemu – patrz „Konteksty” nr 4/2011, s. 202-218. O obrazie Luki Giordano *Trzej królowie*, patrz nr 1-2/2012, s. 332-345. O obrazie Jerzego Ficowskiego i *Urodzinach Poety*, także s. 346-361. O obrazie Władysława Wankie *Ostrygarki*, nr 3-4/2012 s. 336-353.

W prezentacji obraz Ludomira Benedyktowicza, *Portret syna Tadeusza*, ok. 1879 udział wzięli:

Zbigniew Benedyktowicz właściciel obrazu,
Tomasz Adam Pruszek historyk sztuki,
Jacek Frankowski specjalista ds. sztuki Ośrodka Kultury Leśnej w Gołuchowie, karykaturzysta,
Waldemar Chachólski, Kacper Pietraszewski czytanie
Janusz Prusinowski Trio koncert, w składzie:
Janusz Prusinowski – skrzypce, głos / **Piotr Piszczatowski** – baraban, bas / **Michał Żak** – flet, szalamera, głos, /
Piotr Zgorzelski – bas, Gość specjalny:
Joanna Szczepkowska

Piotr Borowski: Dzisiaj prezentujemy obraz Ludomira Benedyktowicza, malarza, o którym nie chcę za dużo w tej chwili mówić, ponieważ to nasi dzisiejsi goście będą przybliżać Państwu jego postać i naświetlać twórczość z wielu stron. Chciałbym podziękować Zbigniewowi Benedyktowiczowi za to, że przyniósł ten obraz i zechciał podzielić się jego historią, także za pomoc przy wyborze tekstów, które będą czytali nasi aktorzy: Waldemar Chachólski i Kacper Pietraszewski.

Dziękuję także za przybycie naszym prelegentom: dr Tomaszowi Pruszkowi, autorowi monografii o Ludomirze Benedyktowiczu, która to monografia jest obronioną przez niego pracą doktorską i nad której wydaniem książkowym pan Tomasz Pruszek obecnie pracuje.

Dziękuję panu Jackowi Frankowskiemu, który reprezentuje środowisko leśników i opowie nam o takiej prekursorskiej szkole leśniczej w Broku, o jej założycielu Wojciechu Jastrzębowskiem, bowiem marzeniem rodziców Ludomira Benedyktowicza było, żeby został leśnikiem i on jakiś czas studiował w tej szkole, więc wydawało nam się, że dobrze i o tym opowiedzieć, o tym jego zaurczeniu lasem, drzewami, krajobrazem Mazowsza i Podlasia.



HISTORIA JEDNEGO OBRAZU

Ludomir Benedyktowicz
Portret syna Tadeusza. ok. 1879

17 GRUDNIA / GODZ. 19
studium teatralne / ul. Lubelska 30/32

W spotkaniu wezmą udział: Zbigniew Benedyktowicz właściciel obrazu / Tomasz Adam Pruszek historyk sztuki
Jacek Frankowski specjalista ds. sztuki Ośrodka Kultury Leśnej w Gołuchowie, karykaturzysta
Joanna Szczepkowska, Kacper Pietraszewski czytanie / Janusz Prusinowski Trio koncert

S/T ul. Lubelska 30/32 / 03-802 Warszawa / tel. 22 833 43 60 / kom. 726 356 641
studiumteatralne@gmail.com / www.studiumteatralne.pl

Ludomir wraz z innymi wychowankami tej placówki przystąpił do powstania styczniowego, które odcisnęło się tak znacząco na jego przyszłych losach, jako malarza.

Szczególnie dziękuję, za to, że zechciała być z nami pani Joanna Szczepkowska, bo przecież jej obecność dziś tutaj, dla mnie osobiście, dla naszego teatru i Studium Teatralnego, jakie prowadzimy na Pradze jest naprawdę czymś niezwykłym i cennym. Dziękuję, że mimo licznych swoich biezących zajęć i prac teatralnych znalazła dla nas czas. Pani Joanna Szczepkowska przeczyta fragment książki Jana Parandowskiego *Akacja*. Jest to przepiękne świadectwo pisarza o Ludomirze Benedyktowiczu – nie tylko jako artyście, ale także o człowieku. Jak Państwo wiedzą, zawsze w naszych spotkaniach z cyklu *Historia jednego obrazu* staramy się wzmocnić także nasz przekaz, jeśli jest to tylko możliwe przez obecność muzyki, czy innego wydarzenia artystycznego. Dzisiaj takim wydarzeniem jest koncert zespołu *Janusz Prusinowski Trio*, który przed chwilą wprowadził nas w to spotkanie. Uważałem, że klimat muzyki jaką uprawiają i tworzą muzycy tego zespołu, ich poszukiwania muzyczne współgrają mocno z tymi mazowiecko-podlaskimi krajobrazami, i bliskie są tej ziemi, bliskie w swoim muzycznym klimacie tej malarzkiej *Palecie z mazowieckiej sosny*, że użyję tutaj tytułu książki Alicji Okońskiej o Ludomirze Benedyktowiczu, którą przed tym spotkaniem przeczytałem, i polecam ją wszystkim, którzy chcieliby więcej dowiedzieć się o Ludomirze Benedyktowiczu. Dziękuję zatem naszym muzykom: Januszowi Prusinowskiemu, Piotrowi Piszczatowskiemu, Michałowi Żakowi i Piotrowi Zgorzelskiemu, że są tu z nami, i że ich muzyka będzie towarzyszyć nam dzisiaj.



Wnętrze Studium Teatralnego na Lubelskiej, uczestnicy spotkania i prelegenci:
dr Tomasz Pruszek, Piotr Borowski, Jacek Frankowski.
Grają muzycy zespołu *Janusz Prusinowski Trio*.
Fot. Natalia Kootstra.



Ludomir Benedyktowicz, *Portret chłopczyka, Portret chłopca, Portret synka* – Tadeusza Benedyktowicza, 1879.
Fot. Piotr Jamski.

Ludomir Benedyktowicz (1844-1926) i jego obraz *Portret syna Tadeusza* (1879)

17 grudnia 2011 roku odbyło się w Studium Teatralnym w Warszawie spotkanie z cyklu *Historia jednego obrazu*, podczas którego zaprezentowany został obraz namalowany przez Ludomira Benedyktowicza pt. *Portret syna Tadeusza*, znany też pod nazwami: *Portret chłopczyka*, *Portret chłopca*, *Portret synka – Tadeusza Benedyktowicza*. Pokazowi obrazu towarzyszył mój wykład poświęcony temu dziełu oraz niezwyklej postaci autora.

Portret niniejszy został namalowany w 1879 roku. Jest to olej na płótnie o wymiarach 48 x 37 cm. Wystawiany był także w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1879 roku oraz, równo sto lat później, w Muzeum Okręgowym w Siedlcach na wystawie *Ludomir Benedyktowicz 1844-1926, powstaniec podlaski 1863 r. – malarz bez rąk*. Także w 2011 roku obraz eksponowany był w Ośrodku Kultury Leśnej w Gołuchowie na *Wystawie twórczości Ludomira Benedyktowicza (1844-1926)*.

Malarz okazuje się tutaj mistrzem w uchwyceniu pozy i wyrazu twarzy dziecka. W zasadzie najdokładniej potraktowana została twarz, a szczególnie oczy i usta. Rączki, ubranko, śliniak i kocyk są malowane w sposób szkicowy szerokimi, długimi i niedokładnymi pociągnięciami pędzla, o wyraźnych lekko impastowych śladach. Ta niedokładność i szkicowość razi trochę w przypadku rąk. Obraz pozbawiony jest jaskrawych barw, utrzymany w raczej zimnych tonacjach, co podkreśla część ubrania i tło, utrzymane w niebieskich tonach.

Życiorys Ludomira Benedyktowicza może służyć za przykład tego, jak żyć mimo wielkich przeciwności losu. Benedyktowicz pochodził ze szlacheckiej rodziny herbu Bełty. Przyszedł na świat 5 sierpnia 1844 roku w Świnarach w okolicy Siedlec. Był synem Piotra Benedyktowicza, właściciela folwarku leśnego w Świnarach, i Marii z Ruszczewskich. W 1861 roku ukończył gimnazjum w Warszawie i w tym samym roku zgodnie z wolą rodziców rozpoczął studia w nowo powstałym Zakładzie Praktyki Leśnej w Feliksowie koło Broku. Tą bardzo dobrą uczelnią kierował profesor Wojciech Bogumił Jastrzębowski, wybitny naukowiec i pedagog. Marzenie Benedyktowicza, aby uczyć się malarstwa i rysunku, nie mogło się wówczas spełnić.

Ludomirowi Benedyktowiczowi nie było dane ukończyć tych studiów. 22 stycznia 1863 roku wszyscy studenci Zakładu w Feliksowie przystąpili do powstania i zostali przydzieleni do sił powstańczych pod dowództwem Władysława Cichorskiego ps. „Zameczek”. Z czasem Ludomir Benedyktowicz wszedł w skład specjalnego oddziału „Celnych strzelców” pod komendą Władysława Wiriona-Wilkoszewskiego. Uczestniczył w kilku bitwach i potyczkach, ale dokładne informacje zachowały się tylko odnośnie do tragicznego starcia pod Feliksowem 14 marca 1863 roku. W wyniku potyczki z sotnią kozacką Benedyktowicz został ciężko

ranny w lewe przedramię i w okolice serca oraz stracił prawą dłoń. Dokładny przebieg walki sam opisał (patrz opis dalej, relacja I)

Uratowała go właścicielka majątku Kaczkowo, Nepomucena z Gembarzewskich Sarnowiczowa, która udzieliła mu pierwszej pomocy i odesłała do szpitala powstańczego w Ostrowi Mazowieckiej. Lekarze stwierdzili, że „nie przeżyje on wedle rachuby ludzkiej czterdziestu ośmiu godzin”, ale zdecydowali o amputacji przedramienia lewej ręki, co odbyło się bez znieczulenia. Wbrew diagnozie młody chłopak jednak przeżył. Benedyktowicz pod koniec życia napisał, mając na myśli Nepomucenę Sarnowiczową: „Dzięki odwadze i energii tej szlachetnej polskiej ziemi, działającej z najwyższym poświęceniem, zostałem ocalony”. Dla bezpieczeństwa w okolicy Feliksowa rozpuszczono wieść o jego śmierci. W tym samym 1863 roku majątek Benedyktowiczów został skonfiskowany, a ojciec Ludomira zmarł. Benedyktowicz zamieszkał więc z matką i siostrą w Warszawie.

Ponieważ kontynuowanie studiów leśniczych stało się niemożliwe, postanowił uczyć się dawno upragnionego rysunku i malarstwa. W tym celu wymyślił specjalny przyrząd zakładany na przedramię prawej ręki, umożliwiający mu posługiwanie się różnymi przyborami malarskimi, ale także na przykład sztucami. Początkowo uczył się w Warszawie u Wojciecha Gersona i w Szkole Rysunkowej, która powstała w 1865 roku po zamknięciu Szkoły Sztuk Pięknych. Wykładali w niej między innymi Chrystian Breslauer, Rafał Hadziewicz i Marcin Zaleski. W odróżnieniu od Wojciecha Gersona profesorowie Szkoły Rysunkowej byli tradycjonalistami w spojrzeniu na sztukę. W Szkole Rysunkowej Benedyktowicz uczył się razem z Adamem Chmielowskim i Maksymilianem Gierymskim, z którymi zaprzyjaźnił się. Gdy otrzymał stypendium od Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, w 1868 roku wyjechał na studia w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Studiował tam przez cztery lata, będąc uczniem między innymi profesorów Alexandra Wagnera i Otto Seitzera. Po ukończeniu Akademii w 1872 roku Benedyktowicz wraz z Hipolitem Lipińskim przybył do Krako-

wa i przynajmniej przez rok studiował z „wolnej stopy” u Jana Matejki.

W 1873 roku, po dziesięciu latach, które minęły od tragicznych wydarzeń powstańczych, Ludomir Benedyktowicz wrócił do zaboru rosyjskiego. Był między innymi w Broku, gdzie uczestniczył w nabożeństwie zadusznym w kościele. Mimo posiadanych wąsów i brody oraz peletyry skrywającej kalectwo, został rozpoznany przez miejscową ludność, która wiedząc, że zmarł, zaczęła się tłoczyć wokół „przybysza z zaświatów”. Zajście to spowodowało, że Rosjanie aresztowali Ludomira, zarzucając mu agitowanie chłopów. Ponad pół roku Ludomir Benedyktowicz był więziony w Cytadeli Warszawskiej, po zwolnieniu z której nakazano mu bezpowrotnie opuścić terytorium rosyjskie. W tej sytuacji w połowie 1874 roku ponownie przybył do Krakowa.

Już w 1876 roku ożenił się z Marią Skalską, nauczycielką dzieci ziemiańskich, z którą doczekał się sześciorga dzieci. Żona otoczyła Ludomira opieką i była dla niego wielką pomocą również w pracy artystycznej. Mieszkając w Krakowie, Benedyktowicz pracował twórczo, był sekretarzem Komitetu Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Artystom oraz udzielał prywatnych lekcji malarstwa. Zarobki pochodzące z tych trzech źródeł pozwalały mu z trudem utrzymać dużą rodzinę. Benedyktowiczowie często byli zapraszani do majątków ziemiańskich, uczestniczyli w życiu towarzyskim i kulturalno-artystycznym Krakowa, między innymi biorąc udział w dorocznych balach karnawałowych.

Po śmierci Jana Matejki w 1893 roku oraz powołaniu Juliana Fałata na stanowisko dyrektora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, w tamtejszym środowisku artystycznym nastąpiła zmiana. Tak zwani „polscy monarchijczycy” oraz malarze związani z Janem Matejką zostali odsunięci na plan dalszy przez reprezentantów nowych kierunków w sztuce. Ludomir Benedyktowicz pozostał jednak wierny swojemu malarstwu.

Pod koniec 1897 roku Benedyktowiczów spotkała tragedia. 14 listopada chorujący od czerwca ich starszy syn Tadeusz, ten, którego wcześniej ojciec portretował, zmarł w wieku 19 lat, w okresie gdy zdawał egzaminy z prawa. Był to chłopak niezwykle ambitny i chciał jak najszybciej zacząć pomagać rodzicom finansowo. Tuż przed śmiercią, jesienią 1897 roku, rozpoczął studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Po niespodziewanym odejściu syna Tadeusza Ludomir i Maria Benedyktowiczowie załamali się. Ludomir, który wiązał z synem duże nadzieje, wiele lat później wspominał: „Kiedyś przed laty serce moje na chwilę wezbrało szczęściem, owem małym szczęściem ludzkim – syn mój o 12 w południe złożył pomyślnie egzamin dojrzałości, zapewniał mnie, że potrafi sobie w życiu wszystko sam zdobyć. Tego samego jeszcze dnia o 4-tej zemdlął, a wieczorem wśród mąk okrutnych widziałem go po raz ostatni między żywymi!

Okrutnie mnie Bóg doświadczył. Nie wolno mi było na chwilę cieszyć się czemkolwiek, bo zaraz ciężka następowała za to kara”. Leon Wyczółkowski podawał w rozmowie z profesorem Adamem Kleczkowskim, że dopiero nagła śmierć syna Tadeusza złamała Benedyktowicza. Matka chłopaka również bardzo przeżywała śmierć syna, ale swój straszny stan nerwowy ukrywała przed mężem. Odbiło się to bardzo poważnie na jej zdrowiu.

Tuż po śmierci Tadeusza, w 1897 roku, Benedyktowiczowie przeprowadzili się do domku stojącego na terenie klasztoru ojców franciszkanów w Krakowie. Wybór nowego miejsca zamieszkania zapewne nie był przypadkowy. Ludomir Benedyktowicz współpracował bowiem z krakowskim zakonem franciszkanów w charakterze doradczo-konsultacyjnym oraz wykonywał dla niego prace artystyczne. W 1900 roku Benedyktowicza spotkał kolejny cios, gdy zmarła jego żona.

W 1912 roku malarz przeprowadził się do Lwowa, gdzie zamieszkał w Domu Starców Fundacji Roberta Domsa. Angażował się w lokalne życie społeczne i kulturalne, tak że wkrótce był uważany za jednego z najpopularniejszych i najsympatyczniejszych mieszkańców tego miasta. Po odzyskaniu niepodległości przez Polskę Benedyktowicz jako weteran otrzymał stopień podporucznika Wojsk Polskich oraz order *Virtuti Militari*. Brał udział w licznych uroczystościach rocznicowych, kombatanckich i niepodległościowych. Równocześnie od około 1918 roku zaczął chorować na płaswicę, co spowodowało, że przestał prawie malować olejno, stosując inne techniki na papierze. Zmarł 1 grudnia 1926 roku we Lwowie. Pochowany jest na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie.

Ludomir Benedyktowicz malował realistyczne pejzaże, sceny rodzajowe, rzadziej portrety i sceny religijne. Stosował różne techniki malarskie i rysunkowe, w tym olej, akwarelę, węgiel, piórko. W jego twórczości wyróżniają się zazwyczaj duże obrazy olejne o tematyce związanej z powstaniem styczniowym. Inne charakterystyczne prace olejne to ziemiańskie sceny rodzajowe, np. *Przy śpiewie słowika* czy *Zbieranie fiołków*. Benedyktowicz był jednak przede wszystkim malarzem i rysownikiem pejzaży leśnych i drzew. Nazywano go dlatego „polskim barbizończykiem”. Jego obrazy przedstawiają sosny, dęby i inne drzewa, zarówno pojedyncze, jak i ukazane w gąszczu leśnym. Często były to nokturny i zachody słońca. Za trzeci najważniejszy temat obrazów należy uznać portrety – odznaczają się dobrym oddaniem wyglądu modelu, efektami stworzonymi za pomocą barwy, światła i kontrastu. Były to wizerunki zazwyczaj wiernie i realistycznie przedstawiające osobę portretowaną. Co istotne, dobrze oddają także psychologiczne cechy modelu. Jeden z pierwszych znanych portretów malowanych przez Ludomira Benedyktowicza znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Jest to *Portret starego mężczy-*

znych malowany podczas studiów w Monachium w latach 1869-1872. Martwych natur przedstawiających kwiaty znamy obecnie niewiele, jednak zachowane obrazy pozwalają ocenić go jako mistrza w malowaniu realistycznych bukietów i wiązanek kwiatów.

Akwarele i gwasze malowane przez Ludomira Benedyktowicza powstały w większości w późnym okresie jego życia. Były to dla niego wówczas znacznie wygodniejsze techniki niż malarstwo olejne. Uproszczone, niemal „rozlewane” pędzlem późne prace były przeciwieństwem niezwykle dokładnych obrazów z początkowego okresu twórczości. W tych małych obrazkach chory i kaleki malarz osiągnął moim zdaniem artystyczne mistrzostwo. Odrębnym nurtem jego twórczości były bardzo liczne, rysowane piórką, ołówkiem, kredką itd. z niezwykłą dokładnością, pejzaże leśne, drzewa i ich fragmenty.

Ludomir Benedyktowicz miał bardzo wszechstronne uzdolnienia i zainteresowania: oprócz twórczości malarskiej i rysunkowej zajmował się krytyką sztuki, publikując z tej dziedziny artykuły i książki. Był utalentowanym poetą i satyrykiem. Liczne utwory poetyckie (wiersze i poematy) publikował. Jego wiersze odnosiły się głównie do tematu ojczyzny, odzyskania niepodległości i rocznic narodowych, w tym powstania styczniowego oraz aktualnych wydarzeń. W 1911 roku w Krakowie ogłosił drukiem poemat w siedmiu pieśniach pt. *Zakłęte jezioro*. Jego bohaterem jest szlachcic Jerzy, sierota wychowywany przez stryja, bogatego ziemianina z Litwy. Pewnego dnia Jerzy postanowił wykąpać się w „zakłętym jeziorze”, ukrytym w lasach należących do stryja. Zrobił to wbrew tradycji, która tego zabraniała; złamanie zakazu doprowadziło później do nieszczęścia. Był to tak zwany poemat dygresyjny, w którym autor wtrącał w główny tok opowieści swoje opinie na temat ówczesnych spraw dotyczących społeczeństwa polskiego.

Wybrana bibliografia:

Abancourt H. d', *Benedyktowicz Ludomir Ludwik Dominik*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Kraków 1935, s. 427-428.

[Benedyktowicz L.], *Opis utraty rąk przez Ludomira Benedyktowicza spisany przez niego w r. 1920 po francusku, przeznaczony dla gości francuskich zwiedzających jego pracownię*, [Lwów 1920], tłumaczenie z jęz. francuskiego, mps, IS PAN, Materiały Słownika Artystów Polskich, teczka Ludomira Benedyktowicza.

Benedyktowicz L., *Zakłęte jezioro*, Kraków 1911.

Derwojed J., *Benedyktowicz Ludomir Ludwik Dominik*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 1, Wrocław 1971, s. 131-132.

Dymek B., *Wojciech Bogumił Jastrzębowski i jego Zakład Praktyki Leśnej w Feliksowie koło Broku*, Ostrołęka 1988.

Grzegorek L., *Ludomir Benedyktowicz – syn ziemi podlaskiej*, [w:] *Ludomir Benedyktowicz 1844-1926, powstaniec podlaski 1863 r. – malarz bez rąk*, Muzeum Okręgowe w Siedlcach, Siedlce 1979, s. 1-4.

Kraiński J. Z., *Ludomir Benedyktowicz jako powstaniec i jego tragedia (1844-1926)*, [w:] *Rok 1863 na Podlasiu*, red. H. Mierzwiński, Prace Instytutu Historii Wyższej Szkoły Rolniczo-Pedagogicznej w Siedlcach, Siedlce 1998, s. 161-187.

Malinowski J., *Uczniowie Jana Matejki*, [w:] *Artyści ze szkoły Jana Matejki. Wystawa jubileuszowa w 80. rocznicę powstanków i w 20. rocznicę restytucji Muzeum Śląskiego w Katowicach*, luty-kwiecień 2004, Katowice 2004, s. 20-27.

Pruszek T. A., *Ludomir Benedyktowicz i jego „Pejzaż z sosnami”*, z cyklu *Zbliżenia*, „Sztuka. pl – Gazeta Antykwaryczna” 2007, nr 9 (138), s. 30-31.

Beżreki malarz. *Ludomir Benedyktowicz (1844-1926)*, „Antyki” 2007, nr 5 (13), s. 48-51.

Zagadka obrazu „Św. Maria Magdalena pod Krzyżem”, z cyklu *Zbliżenia*, „Sztuka. pl – Gazeta Antykwaryczna” 2007, nr 10 (139), s. 32-33.

O Ludomirze Benedyktowiczu herbu Belty (1844-1926), polskim szlachcicu, który przezwyciężył kalectwo i został znakomitym malarzem, rysownikiem, poetą..., „Wiadomości Ziemiańskie” 2008, nr 34, s. 52-56.

Twórczość plastyczna i literacka Ludomira Benedyktowicza, [w:] *Wystawa twórczości Ludomira Benedyktowicza (1844-1926)*, Ośrodek Kultury Leśnej w Gołuchowie, 15 kwietnia – 30 maja 2011, Gołuchów, s. nlb. 9-11.

Związki Ludomira Benedyktowicza (1844-1926) z Warszawą i Mazowszem, „Almanach Muzealny” 2011, t. 6, s. 173-194.

Ptaszyńska E., *Monachium pełne rozbitków roku 63-go – powstanie styczniowe w malarstwie polskich monachijszczyków*, [w:] *Malarze polscy w Monachium. Materiały z sesji naukowej pod red. Z. Faltynowicza i E. Ptaszyńskiej*, Suwałki 2007, s. 81-104.

Stępień H., *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1855*, *Studia z historii sztuki*, red. W. Juszcak, J. Kowalczyk, T. Mroczo, J. Pietrusiński, t. 44, Wrocław 1990.

Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914, Warszawa 2003.

Stępień H., *Liczbńska M., Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe*, [w:] *Studia z historii sztuki*, red. W. Juszcak, J. Kowalczyk, J. Pietrusiński, t. 47, Warszawa 1994.

Tomaszewski K., *Takie ziarno ze mnie jest. Dziesięć edycji Nagrody im. Ludomira Benedyktowicza (1987-1996)*, Siedlce 1996.

Zielińska E., *Wpisani w historię. Słownik biograficzny województwa ostrołęckiego*, Ostrołęka 1990.

LUDOMIR
BENEDYKTOWICZ

Wspomnienia, listy, wypisy

RELACJA I:

Opis Utraty Rąk Przez ś.p. Ludomira Benedyktowicza.

Spisany w r. 1920, przez niego, po francusku, przygotowany i przeznaczony dla gości Francuzów zwiedzających jego pracownię:

Było to w r. 1863 w czasie powstania polskiego, podniesionego przeciw jarzmu moskiewskiemu. Służyłem w oddziale komendanta „Wiriona” – Wilkoszewskiego. Dnia 14 marca dowódca wysłał nas w pięć koni na rekonesans. Wypełniając ten rozkaz bardzo przykry i niebezpieczny ze względu na panujące mgły, natknęliśmy się na sotnię kozacką.

Powstała walka nierówna, podczas której ubito mi konia.

W tem położeniu, odpowiadając strzałami na ogień nieprzyjaciela, cofałem się pieszo w stronę pobliskiego boru, ale Moskale puścili się konno za mną celem odcięcia mi odwrotu i wzięcia mnie żywcem.

Miałem ostatni nabój w karabinie i dwa pistolety naładowane.

Cofając się, mierzyłem w najbliższych Kozaków.

W tej chwili, gdy celowałem, wystrzał karabinowy ze strony moskiewskiej dosięgnął mnie z odległości około czterdziestu kroków. Kula kozacka przeszła mi lewą rękę na wskroś, druzgocąc obie kości przedramienia i kontuzjonując mi lewy bok w okolicach serca. Naskutek tej rany zatamowało mi oddech i padłem na ziemię zemdlony. Wtedy jeden z Kozaków, dopędzwszy mnie zsiadł z konia i szablą odciął mi dłoń prawej ręki, która zwiisała na prawym biodrze, podczas gdy padłem na bok lewy. Po tym czynie „heroicznym”, Kozacy przypuszczając, że nie żyję, oddalili się w pośpiechu, niepewni, czy nie jesteśmy szpicą oddziału powstańczego, ukrytego w lesie. Potyczka ta odbyła się we wsi Feliksowie, w pobliżu dworu ziemiańskiego, skąd przybyła mi pierwsza pomoc ze strony właścicielki dworku, która wraz ze służącą, korzystając z oddalenia się chwilowego Kozaków, przyniosła mi wina i wody, by mnie ocucić i płótna do zatamowania krwi i pierwszego opatrunku. Dzięki odwadze i energii tej szlachetnej, pol-

skiej ziemianki, działającej z najwyższym poświęceniem, zostałem ocalony. Prowadząc swe dzieło do końca, uprosiła zacnego włościanina, który narażając się również na niebezpieczeństwo, gdyby spotkał się z Kozakami, umieściwszy mnie na słomie, zawiózł mnie do pobliskiego miasteczka, gdzie mnie złożył na probostwie, w mieszkaniu księdza wikarego. Nazajutrz wikary wyspowiadał mnie i udzielił mi ostatnich sakramentów, a jednocześnie dwaj lekarze w sąsiednim pokoju oświadczyli memu ojcu: „Nie będziemy pana łudzić żadną nadzieją. Godziny życia syna pańskiego są policzone – nie przeżyje on wedle rachuby ludzkiej czterdziestu ośmiu godzin”.

Lecz ponad wszelką rachubę ludzką stał się cud, że ja, który już obchodzę 57-ą rocznicę powstania styczniowego, widzę żywymi oczyma upadek i poniżenie śmiertelnych wrogów mojej Ojczyzny. Drugi jeszcze cud się spełnił nade mną, który sprawił, że nie marnowałem życia w bezczynności. Już w gimnazjum okazywałem dużo talentu i łatwości w rysunku i pragnąłem poświęcić się sztuce malarskiej, ale cała moja rodzina sprzeciwiała się wówczas temu. Dlatego studiowałem



Ludomir Benedyktowicz.
Fot. z archiwum rodzinnego.

potem leśnictwo, by wstąpić do służby rządowej, co mogłoby mi zapewnić korzystną posadę. Plany te zostały przekreślone z powodu udziału mego w powstaniu. W rezultacie tragedia moja na polu walki zdecydowała o mojej karierze artystycznej i pozwoliła mi uprawiać malarstwo bez sprzeciwu ze strony najbliższych. Ponieważ po powrocie do zdrowia miałem zupełną możliwość władania ocalonym przedramieniem prawej ręki, trzeba mi było obmyślić tylko przyrząd do przymocowania pędzla do tejże ręki. Rozmyślając nad tem czas jakiś, doprowadziłem mój zamiar do skutku, obmyśliwszy przyrząd całkiem prosty i odpowiadający swemu przeznaczeniu.

RELACJA II:

Opis Utraty Rąk Wedle Dat Zanotowanych
Z Opowiadania Ludomira Benedyktowicza Spisany
Przez Córkę Janinę:

Dnia 22 stycznia 1863 r. osiemdziesięciu wychowanków Akademii Rolniczej w Broku wstąpiło w szeregi powstańcze. Pierwszy nocleg wypadł na stacji w Małkini. W czterdzieści osiem godzin liczba powstańców wzrosła do 3000 ludzi. Ojciec [Ludomir] przydzielony został do oddziału Zameczka, liczącego 1500 ludzi. Zameczek, nie mogąc wyżywić swych ludzi, rozdziela jeszcze swój oddział. Wtedy Ojciec przeszedł pod dowództwo Wilkoszewskiego – „Wiriona”. Dnia 14 marca dowódca wysłał rekonesans w pięć koni, do którego należy i ojciec, do Ostrowa Łomżyńskiego, by wypatrzyć wojsko rosyjskie. W powrotnej drodze, w Udryniu mieli zabrać kasę podleśnictwa. Gdy wracali przez wieś szlachecką Szubrowo, ostrzegają ich, że powrót odcięli im Moskale, zatem ukrywają się w zagajnikach. Manewrując, by prześlizgnąć się dalej mimo wojsk nieprzyjacielskich, natknęli się na sotnię kozacką przed młynem w Feliksowie. Kozacy dali salwę, trafiając Ojcu konia w brzuch. Zatem Ojciec chce pieszo dotrzeć do pobliskiego boru. Nowa salwa – pada obok Teresiński, trzech innych z rekonesansu uszło. Ojciec, cofając się dalej, mierzy do najbliższych Kozaków. Pada strzał. Kula kozacka gruchocze Ojcu lewe przedramię i rani go w lewy bok, w okolicy serca. Ojciec pada zemdłony. Jeden Kozak dojeżdża, zsiada z konia i szablą odcina nieprzytomnemu prawą dłoń, poczem wszyscy się oddalają. Walkę obserwowano z okien pobliskiego polskiego dworu. Pani Nepomucena z Gembarzewskich Sarnowiczowa, właścicielka Kaczkowa, ocaliła Ojcu życie, unosząc go z pola walki i udzielając mu pierwszego opatrunku. Uproszony wieśniak zawiózł rannego do Ostrowa. Amputacja była nieuchronna, a wskutek długotrwałego krwotoku stan rannego zdawał się beznadziejny. Amputacja odbyła się żywcem na surowo – bez usypiania lub znieczulania. Wbrew rachubom Ojciec przetrzymał wszystko.



Ludomir Benedyktowicz.
Fot. z archiwum rodzinnego.

Feliksowo jest osadą między Kaczkowem a Czurajem niedaleko miasteczka Brok. Tam 11 lat później bawił Ojciec czas jakiś w gościnie u pp. Czachowskich. Na Zaduszki pp. Czachowscy wybrali się z Ojcem do kościoła. W czasie nabożeństwa wszczął się nagle szmer i niepokój między ludem. Oto wieśniacy poznali Ojca, znanego im ongiś, jako wychowanka Akademii Rolniczej w Broku, ale dotąd mieli go za zmarłego, gdyż ocalenie Ojca trzeba było zataić, dla wiadomych powodów. Nawet pewien młody wieśniak nazwiskiem Parys wyrył krzyż z nazwiskiem Ojca na drzewie, w pobliżu miejsca, gdzie ranny padł na ziemię. Otóż zjawienie się ojca w kościele w Dzień Zaduszny wzięli za jakieś nadprzyrodzone zjawisko. Przy wyjściu z kościoła zaczęto się tłoczyć ku niemu, dotykając odzienia, by się przekonać, czy z żywym, czy z duchem mają do czynienia. Na skutek tego poruszenia ludu władze zarządziły aresztowanie Ojca, uważając go za agitatora. Wtedy to w r. 1874, osadzony w cytadeli warszawskiej, siedział Ojciec osiem miesięcy. Ponieważ niczego Ojcu w śledztwie nie dowiedziono, został wypuszczony na wolność.



Niosąca wodę. Rysunek powstały w Cytadeli.
Fot. z archiwum rodzinnego.

(Z okresu uwięzienia w cytadeli warszawskiej, pozostał szereg szkiców, piórem lub ołówkiem, na drobnych ćwiartkach papieru, sygnowanych: „W cytadeli warszawskiej 1874”).

W drodze do Monachium

[Ludomir Benedyktowicz do Marcina Olszyńskiego, cyt. za: *Warszawska „cyganeria” malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*, oprac. S. Kozakiewicz, A. Ryszkiewicz, Wrocław 1955, s. 155-159].

19 września 1868. [...] Zabawiwszy osiem dni w Krakowie, gdzie obejrzałem wszystko, co było drogiego, świętego i ciekawego, po wielu trudach i kłopotach stanąłem nareszcie w Monachium. Nie znalazłszy towarzysza na dalszą podróż, jechałem z Krakowa sam jeden, toteż dla braku stosunków i nieświadomości miejsca nie zatrzymałem się nawet w Wiedniu dla zobaczenia obrazu Matejki i galerii. W drodze dała mi się bieda we znaki; od Wiednia do samego Monachium przez 24 godziny nic w ustach nie miałem, wszędzie tak krótko przystawali, że nie podobna mi było bez pomocy zdążyć na czas z jedzeniem, zwłaszcza, że musiałbym prosić dopiero kogoś o pokrajanie

porcji, co było niepodobieństwem, bo w takiej ciżbie wszyscy przede wszystkim myśleli o sobie. Ale i tutaj, na miejscu, z początku nie lepiej mi się wiodło; moi koledzy, o których miałem się oprzeć, wyjechali w góry na wakacje. Pierwszą noc przespałem w hotelu za guldena, dopiero na drugi dzień trafiłem wypadkiem na Polaka, który mnie wybawił z kłopotu, zapoznawszy z drugimi tu bawiącymi i zabrawszy tymczasowo moje rzeczy do siebie. Wkrótce zaprzyjaźniłem się też z jednym młodym chłopcem, rzeźbiarzem Z Krakowa [Edmundem Jaskólskim?], a ponieważ on zmieniał w tym czasie mieszkanie i poszukiwał innego, wynajęliśmy więc do spółki na trzecim piętrze dość obszerny pokój, za który wraz z meblami, pościelą i usługą płacimy we dwóch 7 guldenów miesięcznie, przy ulicy Schillerstrasse Nr 35. Za 30 krajcarów można tu dostatnio się wyżywić, pod względem więc taniości Monachium jest rajem dla chcących pracować. Nie mogę zrozumieć, jakim sposobem jeden z panów artystów, który wrócił z Monachium, mówił mi w Warszawie, że 600 rubli ledwie wystarczy na rok, kiedy ja za trzysta podejmuję się utrzymać i jeszcze zaoszczędzę na niezbędne wydatki.

W pierwszych dniach października rozpoczynają się kursa, byłem u Kaulbacha ze swoimi robotami, zadziwił się bardzo, że ja bez rąk biorę się do sztuki, ale obejrzawszy moje rysunki, powrózył mi, że wkrótce będzie o wiele lepiej, jak tylko zacznę chodzić do Akademii. [...] Proszę bardzo przy zdarzonej okazji polecić mnie Panu Kurelli i Panu Brandtowi. Nie wiem czy Pan Gerson odebrał list pisany przeze mnie z Krakowa.

Monachium

Mnichów w listopadzie 1868 r. Już trzy tygodnie ubiegło, jak jestem monachijskim akademikiem sztuk nadobnych. Rzecz to nie lada. Ale bo też nie łatwo było zdobyć ten zaszczyt. Zapisawszy się na kandydata, zostałem powołany wraz z innymi na próbę; w trzech godzinach trzeba było narysować całą figurę z antyku, a po południu w dwóch godzinach powtórzyć toż samo na pamięć. W strachu byłem okrutnym i straciłem nadzieję dostania się do Akademii; nade wszystko pośpiech, jakiego wymagano, wydawał mi się trudnością, którą zwalczyć niepodobieństwem było dla mnie; pomimo to przewyciężyłem obawy, i obie próby udały mi się nadspodziewanie. Profesor Strahuber był bardzo zadowolony ze mnie i do dziś dnia jestem u niego w wielkim poważaniu; sąd jego jednak nie zapewniał mi przyjęcia, bo dopiero zebrana sesja kompetentnych, miała podług wartości prób wydawać stanowcze decyzje. Przez trzy dni czekałem końca z niecierpliwością, czwartego w przedśionku Akademii pojawiła się lista za drucianą kratką – z trzydziestu kilku kandydatów trzech zostało przyjętych, a w tej liczbie, przez gromadę ciekawych, do-



Ludomir Benedyktowicz, *Dęby*, ołówek, kredka, wym.: 51,2 x 35 cm. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.

strzegłem moje nazwisko. Trzeba było widzieć, z jaką gęstą miną wyszedłem na ulicę. [...] Obecnie rysuję w sali antyków, codziennie od godziny 8 do 12 z rana, i od 1 do 5 z południa; od 5 zaś do 7 wieczór z modelu żywego. Nasiedzę się do syta [...].

Monachium jest to sobie miasto mniejsze o wiele od Warszawy, położone nad rzeką Izarą, ozdobione wieloma pięknymi gmachami, do których się liczą: Muzeum narodowe, archeologiczne, dwie Pinakoteki: stara i nowa, Glyptoteka mieszcząca zbiór rzeźb marmurowych; rezydencje króla, [...] Teatr, Biblioteka, Uniwersytet – no, ma się rozumieć i Akademia Sztuk Pięknych. [...] Położenie dosyć ładne, ale nie takie wcale jak sobie obiecywałem; a co do klimatu, to z powodu nieprzekopanych pokładów torfu, którego tu wszędzie pod dostatkiem, powietrze niezdrowe – zima zaś jest nieprzerwanym ciągiem ciągłych deszczów. Każdy nowoprzybyły musi tu przechorować zmianę miejsca; ja jednak ku podziwieniu moich kolegów nie przechodziłem tej fazy [...].

Mnichów 31 stycznia 1869. Już piąty miesiąc upłynął od czasu, jak wyjechałem z Warszawy szukać chleba i sławy po szerokim świecie, a do dziś dnia nieraz jeszcze kiedy siedzę w swoim pokoiku o szarej godzinie,

i w głębokie utonę dumania, sam sobie nie wierzę, że jestem w Monachium. I nic dziwnego, miejsce o którym przez tyle lat marzyłem, do którego tak gorąco pragnąłem się dostać, musiało przybrać w mojej wyobraźni kształty podobne do złotych pałaców w głowie dziecka [...]. Pracuję obecnie nad figurą Achillesa; pierwsza to, prawie naturalnej wielkości, idzie jakoś oporem; ale im trudniejsza walka, tym świetniejsze zwycięstwo, ktoś mi powiedział; w samej rzeczy, im co więcej kosztuje pracy, tym dłużej i trwalej zostaje w głowie.

Przez święta malowałem Judytę i Holofernesa, przedmiot zadany na premium; ale za krótki to był dla mnie przeciąg czasu, abym go mógł porządniej opracować; nikt jednak z malarzy nie otrzymał nagrody, zabrali je rzeźbiarze. Zacząłem niewielki obrazek Tatarów ciągnących po stepie, na tle zachodzącego słońca w tumanach kurzu, widać zbliżającą się czernię, a z nią stada kruków przeczuwających żer dla siebie. Temat bardzo zwyczajny i prosty, idzie mi głównie o uchwycenie ponurego efektu w naturze, właściwego podobnej chwili. Mam mnóstwo jeszcze pomysłów, ale odkładam je *ad acta*, bo malując tylko w niedzielę, zanadto mam mało czasu do skończenia jednego, a nie można opuszczać Akademii.

Wszystkie cytaty: *Droga do Monachium, Monachium*, za: Halina Stępień, Maria Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe*, [w:] *Studia z historii sztuki*, red. W. Juszcak, J. Kowalczyk, J. Pietrusiński, t. 47, Warszawa 1994, s. 120-124.



Ludomir Benedyktowicz.
Fot. z archiwum rodzinnego.

Ludomir Benedyktowicz (1844-1926) – artysta niezłomny

Ludomir Benedyktowicz to leśnik, powstaniec styczniowy, malarz, publicysta. Wykazał niezłomny hart ducha, gdy po utracie obu rąk w wyniku potyczki z kozakami został wybitnym malarzem pejzażystą, uprawiał publicystykę, tworzył wiersze, był wzorowym ojcem rodziny, a także działaczem społecznym.

Urodził się 5 sierpnia 1844 roku we wsi Świniary na Podlasiu, należącej do parafii Mokobody. Na chrzcie nadano mu imiona Ludwik Dominik. Później zaczął używać imienia Ludomir. Jego matką była Maria z Ruszczewskich, ojciec Piotr był oficjalistą dworskim i właścicielem folwarku.

Dzisiaj w Świniarach nie ma śladu po dworku Benedyktowiczów. Pozostał jedynie staw.¹ Ludomir od najmłodszych lat przejawiał zainteresowanie sztuką



Ludomir Benedyktowicz z rodzicami i siostrą.
Fot. z archiwum rodzinnego.

i przyrodą. Marzył, żeby zostać malarzem, ale pod wpływem ojca i fascynacji przyrodniczych wybrał naukę zawodu leśnika.

Na początku lat sześćdziesiątych XIX wieku Wojciech Bogumił Jastrzębowski, profesor Instytutu Agromonomicznego w Marymoncie, rozpoczął w Feliksowie pod Brokiem organizowanie Zakładu Praktyk Leśnych.² Była to szkoła przygotowująca do zawodu leśnika poprzez praktyczne wykonywanie przez studentów zadań zawodowych pod okiem wykładowców i praktykujących leśników. Była to bardzo interesująca formuła kształcenia, gdyż obok przedmiotów typowo leśnych obejmowała także zagadnienia rolnictwa, ogrodnictwa, pszczelarstwa, rybactwa, hodowli bydła i ptactwa, jedwabników, a nawet pijawek.³

Mijał drugi rok zajęć w Zakładzie Praktyk Leśnych, gdy wybuchło powstanie styczniowe. Patriotycznie wychowani studenci Jastrzębowskiego gremialnie przystąpili do walki o niepodległość. Leśnicy, ze względu na obeznanie z bronią i znajomość terenu, od czasów wojen napoleońskich wcielani byli do oddziałów strzeleckich, zaliczanych do elitarnych sił specjalnych. Benedyktowicz po krótkim stażu wojskowym w oddziale Władysława Cichorskiego „Zameczka” przeszedł do wyborowego oddziału Strzelców Celnych, dowodzonego przez Władysława Wilkoszewskiego „Wiriona”.⁴ 14 marca 1863 roku pięcioosobowy patrol tego oddziału, dowodzony przez Benedykta Teresińskiego i z udziałem Benedyktowicza, otrzymał zadanie przejęcia kasy podleśnictwa Udrzyj.⁵ Po przejęciu kasy patrol powstańczy zmierzał do miejsca stacjonowania Strzelców Celnych. Na obrzeżach Broku, w okolicach siedziby Zakładu Praktyk Leśnych patrol wpadł w kozacką zasadzkę.

Dalej Benedyktowicz pisze, że został zawieszony przez „zaczyna”⁶ do pobliskiego miasteczka, gdzie na plebanii dwaj lekarze dokonali amputacji lewej ręki i opatrzyli kikut prawej. Najbliższe miasteczko to Ostrów Mazowiecka.⁷ Pomimo ciężkich ran i upływu krwi młody organizm się nie poddał. Ludomir odzyskuje siły, ale przechodzi załamanie psychiczne, nie może już myśleć o powrocie do zawodu leśnika. Także malarstwo bezrękiemu młodzieńcowi początkowo wydaje się nieosiągalne. Dla bezpieczeństwa, by uchronić Ludomira przed tropiącymi powstańców władzami carskimi, przewieziono go do osady Kamienie, gdzie zorganizowana była opieka nad rannymi powstańcami oraz działał warsztat naprawy broni. W tym warsztacie kowal wykonał według pomysłu Ludomira obręcz zakładaną na przegub, z zaciskiem, w którym można było mocować ołówek lub pędzel.⁸ To było odkrycie, otwierające Ludomirowi drogę do malarstwa. Odzyskanie wiary w możliwość tworzenia malarstwa zbiegło się ze śmiercią ojca i utratą majątku rodzinnego skonfiskowanego przez władze za udział Ludomira w powstaniu.⁹ Żeby podjąć naukę malarstwa, musiał

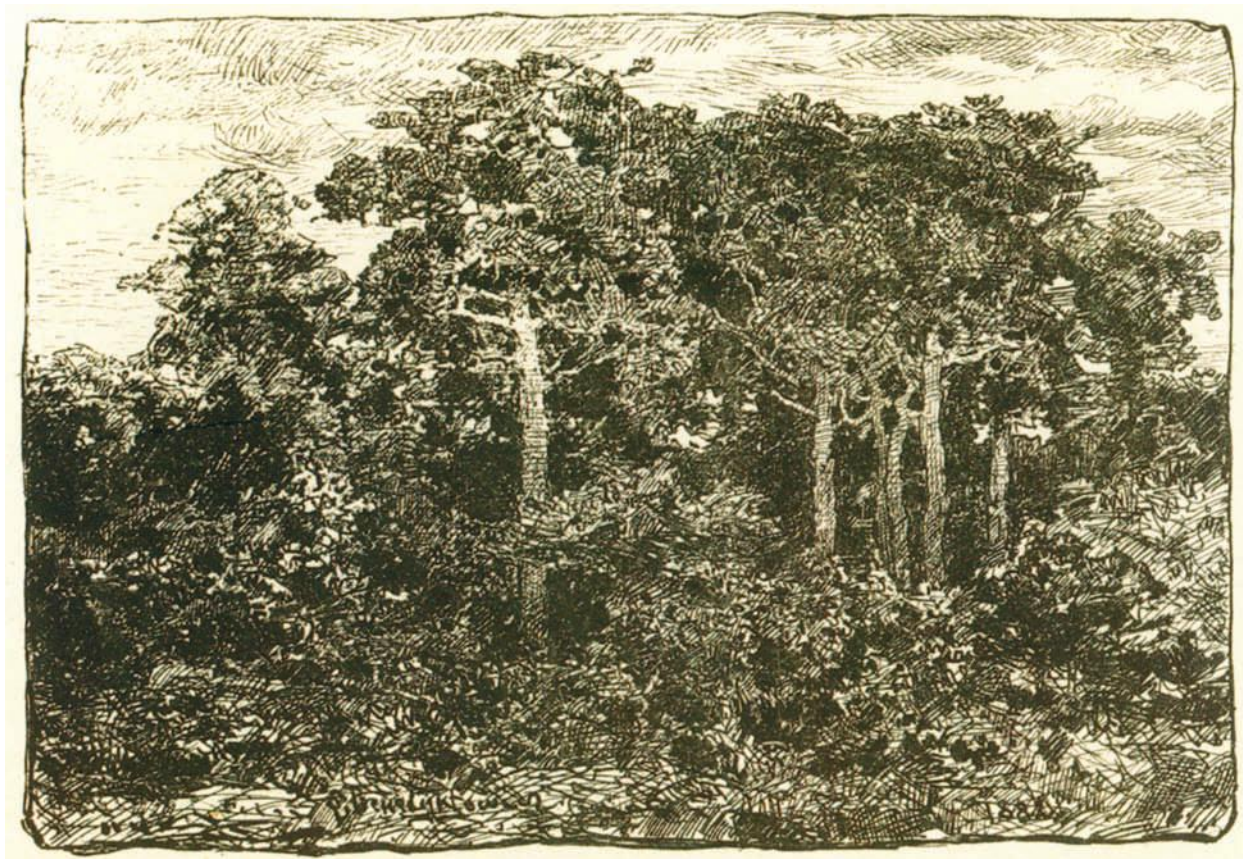
uzyskać finansowe wsparcie przyjaciół. Wstąpił do klasy rysunkowej w Warszawie, a także pobierał lekcje w pracowni Wojciecha Gersona.¹⁰ Z tego okresu zachował się rysunek *Starzec przebijający się mieczem*, w którym po przegranej bitwie powstanców, któremu Benedyktowicz nadał rysy swojego ojca, zadaje sobie samobójczy cios.

W trakcie nauki u Gersona i w klasie rysunku Ludomir zaprzyjaźnił się z dwoma byłymi powstańcami: Adamem Chmielowskim, przyszłym świętym Bratem Albertem, i Maksymilianem Gierymskim. Chmielowski utracił w powstaniu nogę, co tworzyło z Ludomirem wspólnotę losów. W 1868 roku Benedyktowicz otrzymał stypendium Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i wyjechał na studia do Monachium, gdzie już wcześniej rozpoczął naukę Maksymilian Gierymski. Przyjęcie do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych nie było jednak zwykłą formalnością. Jak pisał Benedyktowicz, egzamin był niezwykle trudny:

„Zapisawszy się na kandydata, zostałem powołany wraz z innymi na próbę: w trzech godzinach trzeba było narysować całą figurę z antyku, a po południu w dwóch godzinach powtórzyć toż samo na pamięć. [...] Profesor Strähuber był bardzo zadowolony ze mnie [...], sąd jego jednak nie zapewniał mi przyjęcia, bo dopiero sesja kompetentnych miała podług wartości prób wydać stanowcze decyzje. Przez trzy dni cze-



Nepomucena z Gembarzewskich Sarnowiczowa, po 1863.
Fot. z archiwum rodzinnego.



Ludomir Benedyktowicz, *Sosny*; 1882, litografia, wym.: 25,2 x 34,8 cm (karta);
własność: Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu.

kałem końca z niecierpliwością, czwartego w przed-sionku Akademii pojawiła się lista za drucianą siatka – z trzydziestu kilku kandydatów trzech zostało przyjętych, a w tej liczbie, przez gromadę ciekawskich dostrzegłem swoje nazwisko”.¹¹

W Monachium odżyła przyjaźń z Maksymilianem Gieryskim, który pod wpływem znanych mu przeżyć Ludomira maluje obraz *Powstańczy patrol*. Przedstawiono na nim moment tuż przed atakiem kozaków na powstańczy oddział Benedyktowicza.¹² Ludomir maluje obraz *Podjazd powstańców* odnoszący się do tego samego wydarzenia, na moment przed wyjazdem powstańców z lasu i atakiem kozaków. Studia w Monachium to okres twórczo niezwykle płodny. Maluje portrety i pejzaże, z których zwłaszcza te ostatnie odznaczają się niezwykłą urodą. *Wnętrze lasu*, *Widok* czy *Na łące* wysłane na wystawy krajowe zdobywają uznanie. Uroda pejzaży Benedyktowicza przysporzy mu tytuł „polskiego barbizończyka”.¹³ Uprawia też publicystykę, współpracując z „Gazetą Polską” i „Tygodnikiem Ilustrowanym”, dla których pisał recenzje i sprawozdania z udziału polskich artystów w wystawach sztuki w Niemczech i w Austrii. W celach zarobkowych artysta uprawiał także to, co dzisiaj nazywamy „chałturą”. Na zamówienie malował portrety ze zdjęć, m.in. Pola i Mickiewicza.¹⁴

Po powrocie do kraju w 1872 roku odwiedza Brok. Po zaduszkowym nabożeństwie wraz z Tomaszem Paryssem, z którym przemierzał kiedyś mazowieckie rów-



Ślub Marii Skalskiej z Ludomirem Benedyktowiczem.
Fot. z archiwum rodzinnego.

niny, i rodziną poległego pod Feliksowem Benedykta Teresińskiego odwiedzają jego grób usypany w miejscu, w którym poległ. Moment ten został utrwalony przez artystę w obrazie *Nad mogiłą powstańca*. Klęczący w prawym rogu obrazu to Tomasz Parys. Po wizycie w Broku Benedyktowicz został oskarżony o agitację i buntowanie chłopów i osadzony w X Pawilonie Warszawskiej Cytadeli.¹⁵

Zwolniony z aresztu z powodu braku dowodów działalności wywrotowej, przeniósł się latem 1873 roku do Krakowa. Spełniły się wreszcie marzenia kontynuowania nauki u Jana Matejki. Jesienią 1873 roku wstępuje do klasy kompozycji prowadzonej przez mistrza Jana. Zyskując uznanie w środowisku krakowskim, był zapraszany do rezydencji galicyjskich ziemian. W trakcie wyjazdu do Sierszy na zaproszenie Pinińskich poznał Marię Skalską, której rodzinny majątek został także skonfiskowany za udział w powstaniu. Silne wrażenie musiała zrobić panna Maria na artyście, który uwiecznił jej postać w obrazie *Zbieranie fijołków*. Pochylona nad kwiatami dama w granatowoszafirowej sukni, najbardziej na lewo w grupie postaci, to właśnie Maria Skalska. Bezręki artysta, przepięknie malujący, musiał także wyrzeć silne wrażenie na pannie Skalskiej, skoro w 1876 roku odbył się ich ślub. Urodziła mu sześcioro dzieci, z których czworo przeżyło rodziców. Wielkim ciosem dla artysty była nagła śmierć w 1900 roku żony, twórczej muzy i najwierniejszej przyjaciółki.¹⁶

Osamotnienie wypełniał Benedyktowicz pracą. Malował, tworzył wiersze, publikował artykuły, napisał też książkę o Witkiewiczu. Teraz głównym tematem jego obrazów i rysunków stały się las i drzewa: *Czarny bór*, *Sosny mazowieckie*, *Samotna sosna*, *Krajobraz leśny*. Kazimierz Przerwa-Tetmajer tak pisał o leśnych obrazach Benedyktowicza:

„Malarz, który te lasy i drzewa malował, kochał je i znał się z nimi wybornie. Żył w nich kiedyś, błędził w borach, tułał się po kniei i śpiewał prostą piosenkę o lesie ciemnym, lesie słonecznym, szumnym, głębokim”.¹⁷

W 1912 roku Benedyktowicz przeniósł się do Lwowa, z którym rozstał się tylko przez okres czterech lat działań wojennych (1914-18). Po wyzwoleniu Lwowa powrócił do „Zakładu Domsa”, będącego w części domem opieki dla artystów, weteranów działalności patriotycznej, w którym nadal tworzył, pisał, aktywnie działał jako szachista w klubie Hetman oraz Komisji Kwalifikacyjnej, która weryfikowała prawo do tytułu weterana powstania styczniowego, stopnia oficerskiego i pensji kombatanckiej. Zmarł otoczony powszechnym szacunkiem w wieku 82 lat, 1 grudnia 1926 roku. Pochowany początkowo na cmentarzu Łyczakowskim,¹⁸ ostatecznie spoczął w grobowcu rodzinnym na cmentarzu Rakowickim w Krakowie.

Twórczość malarska Benedyktowicza z powodu rozproszenia w galeriach muzealnych i prywatnych ko-



Ludomir Benedyktowicz, *Podjazd powstańców*; olej, wym.: 62 x 108 cm;
własność: Muzeum Niepodległości w Warszawie.

lekcjach nie doczekała się jeszcze monograficznego opracowania. Jest to też przyczyną zaniżenia pozycji tego artysty w hierarchii polskiej sztuki. Ośrodek Kultury Leśnej, prowadząc prace nad zorganizowaniem wystawy i skatalogowaniem istniejących i dostępnych prac Ludomira Benedyktowicza oraz pamiątek po nim, zwrócił się do krajowych muzeów sztuki, a także do Galerii Lwowskiej, z prośbą o kwerendę dotyczącą jego dzieł. Prowadzone są także prace nad ustaleniem listy dzieł Benedyktowicza znajdujących się w prywatnych kolekcjach. Do chwili obecnej udało się potwierdzić istnienie około pięćdziesięciu obrazów, rysunków i grafik. Wystawa tych prac i pamiątek po malarzu miała miejsce w Muzeum Ośrodka Kultury Leśnej w Gołuchowie w 2011 roku.

Przypisy

- ¹ M.W. Godlewski, *Ludomir Benedyktowicz i Adam Chmielowski – wspólnota losów, różnice wyborów*, praca magisterska, Akademia Podlaska, Wyd. Humanistyczny 2008, s. 6.
- ² B. Dymek, *Wojciech Bogumił Jastrzębowski (1799–1882). Botanik, wizjoner zjednoczonej Europy*, Wyd. SGGW, s. 52.
- ³ Tamże, s. 52.
- ⁴ Tamże, str. 63, zob. także A. Okońska, *Paleta z mazowieckiej sosny*, t. I, Nasza Księgarnia, Warszawa 1968, s. 9.
- ⁵ A. Okońska, *Paleta...*, dz. cyt., s. 9
- ⁶ Włościanin Parys wskazany przez Wandę Benedyktowicz pojawia się w dokumentach rodziny Benedyktowiczów jako ten, który przewoził Ludomira do miejsca zo-

- perowania. Okońska w swej książce, określonej jako „powieściowa forma monografii” o Benedyktowiczu, włościanina przewożącego Benedyktowicza nazywa Walentym. Być może jest to ojciec Tomasza Parysa opisanego w powieści jako towarzysz wędrówek Ludomira po okolicach Broku i opiekun mogiły Teresińskiego. Rodzina Parysów zamieszkuje w Broku i okolicach do dzisiaj.
- ⁷ W dokumentach rodziny Benedyktowiczów pojawia się zapis córki Ludomira, Wandy Benedyktowicz, wskazującej na Łomżę jako miejsce operacji Ludomira Benedyktowicza. Nie wydaje się to jednak prawdopodobne ze względu na odległość od Broku, której pokonanie dla ранnego byłoby zbyt niebezpieczne. Wszystkie inne źródła, w tym Okońska, która zbierała materiały m. in. od Wandy Benedyktowicz-Kolinek, wskazuje Ostrów Mazowiecką jako miejsce, gdzie operowano Benedyktowicza.
 - ⁸ A. Okońska, *Paleta...*, dz. cyt., s. 60.
 - ⁹ Tamże, s. 40.
 - ¹⁰ T. A. Pruszek, *Bezręki malarz*, „Antyki” 2007, nr 5, s. 50.
 - ¹¹ L. Benedyktowicz, *Listy z Monachium*, „Gazeta Polska” 1869, nr 9, s. 4.
 - ¹² A. Okońska, *Paleta...*, dz. cyt., s. 106.
 - ¹³ T. A. Pruszek, *Bezręki malarz*, dz. cyt., s. 50.
 - ¹⁴ A. Okońska, *Paleta...*, dz. cyt., s. 122.
 - ¹⁵ K. Tomaszewski, *Takie ziarno ze mnie jest*, Miejski Ośrodek Kultury Siedlce 1996, s. 44.
 - ¹⁶ W. M. Godlewski, *Ludomir Benedyktowicz...*, dz. cyt., s. 14.
 - ¹⁷ A. Okońska, *Paleta z mazowieckiej sosny*, t. II, Nasza Księgarnia, Warszawa 1971, s. 182.
 - ¹⁸ Nekrolog Ludomira Benedyktowicza, „Wiek Nowy”, Lwów 1926, nr 7635, s. 1.

STEFAN ŻEROMSKI

Do Oktawii Rodkiewiczowej

Kraków, 5 II [18]92

Plac Dominikański N. 4. Trzecie piętro

Najmilsza „Madziu”!

[...]

Ja wczoraj i dziś latałem po całym, ale literalnie całym Krakowie, szukając mieszkania. Cóż to za ohydne miasto, coś to za chlew, co za dziura wstrętna! W całym mieście jest może 10 domów, gdzie nie ma tych wstrętnych sieni i schodów, przypominających najgorsze dziury warszawskich Piekielek i Zapiecków. Na pryncypalnych ulicach takie powietrze w podwórzach, że tam się umiera po dwu miesiącach. Gorszego miasta pod względem higienicznym nie ma, nie wyłączając ani Kielc, ani Lublina. A co to za „pokoje do wynajęcia”! Myślałem już chwilami, że trzeba dać pokój pomysłowi mieszkania tutaj. Wreszcie dziś nad wieczorem znalazłem mieszkanie względnie niezłe, choć trochę drogie, bo będzie kosztowało 12 reńskich miesięcznie, ale już z opałem, lampą i naftą, usługą i umeblowaniem. Składa się z dużego, nawet może za obszernego jak dla mnie pokoju z weneckim oknem od placu Dominikańskiego i z przedpokoju, stanowiącego prawie drugi pokój. W tym przedpokoju jest piecyk



Ludomir Benedyktowicz, *Motyw z Winnicy*; gwasz, papier, wym.: 19,6 x 21,0 cm; własność: Muzeum Narodowe w Krakowie.

angielski, gdzie można by gotować Bóg wie co – gdybym miał co gotować. W dużym pokoju jest w jednym rożku troszeczek wilgoci, ale bardzo niewielka, właściwie tylko dla odświeżenia powietrza, łóżko, przerażające mię swymi emaliami, stolik, szafka na rzeczy i zapasy (?), kanapka (w sam raz dla Heniuty), lustro, piec, trzy obrazy i moc krzeserek.

[...].

Jutro rozmówię się z okazałą panią gospodynią w kwestii obiadów. Jeżeli nie będą więcej kosztować niż dziesięć reńskich, to tu będę jadał. Jeżeli będą droższe, to gdzie indziej będę szukał tańszych. Jak długo będzie trwać ta cała parada – nie imaginuję sobie. Prawdopodobnie niedługo. Obecnie mam w kieszeni jakieś 40 centów. Czekam z wielką niecierpliwością na pieniądze od Ciebie, aby mieszkanie i obiady zapłacić. Kupiłem sobie tranu i nim prawdopodobnie będę odżywił grzeszne cielsko aż do wtorku. Ale kontent jestem, że mam przynajmniej mieszkanie i że okazała gospodyni nie żądała od razu zapłaty za miesiąc.

[...]

Onegdaj żywiłem się tranem. Wypiłem sobie pół butelki na obiad i odrobinę na kolację, zagryzłem papierosami – ale też miałem brzydkie sny.

[...]

Moje mieszkanie nie jest wilgotne. Prawdopodobnie zaciekło przez tę ścianę narożną z jakiejś rynny – ale mi tutaj dobrze. Od jutra będę się stołował tuż zaraz, na ulicy Grodzkiej w prywatnym domu. Zamyślam czasami po wielkopańsku o maszynie do kawy, ale to są, zdaje się, idylle. Poprzestanę na mleku. Nie wiem, czy ci pisałem, że mieszkam u malarza Benedyktowicza, malarza bez rąk. Ucięto mu obiedwie „swojego czasu”. Zakłada sobie na kość idącą od łokcia rodzaj obrączki metalowej, wsuwa za nią zębami pędzel – i maluje krajobrazy przeważnie. W tych dniach był u mnie i kiwał głową nad moim nałęczowskim malarstwem. Dzieci pięcioro, żona („okazała gospodyni”), ciotka czy matka i ta jego sztuka...

Ma śliczny głos, a że pracownia jego mieści się tuż obok – słyszę go co dzień, jak śpiewa przy pracy – i rozumiem go aż nadto dobrze...

Stefan Żeromski wynajmował mieszkanie u Ludomira Benedyktowicza w Krakowie przy Placu Dominikańskim, gdzie znajdowała się pracownia malarza. Fragmenty listów Stefana Żeromskiego do Oktawii Rodkiewiczowej (listy z Krakowa 5 lutego, 12 lutego 1892) pół roku przed ślubem Żeromski mieszkał u Benedyktowicza, przy Placu Dominikańskim; Cyt. za: Stefan Żeromski, *Listy 1884-1892*, opracował Jerzy Adamczyk [w:] Stefan Żeromski, *Dzieła zebrane*, t. 34 pod red. Zbigniewa Golińskiego, seria VI – *Listy*, IBL, wyd. Czytelnik, Warszawa 2001, s. 122-124; 128-130).



Trzej malarze, siedzą: Aleksander Mroczkowski (malarz pejzaży tatrzańskich) i Ludomir Benedyktowicz.
Fot. J. Mien, Kraków, z archiwum rodzinnego.

Akacja

W ulicy Dantyszka, w miejscu, którędy co dzień przechodzę, rośnie młoda akacja. Dobroczynna ręka zasadziła ją przy południowej ścianie domu i jakoś tak szczęśliwie, że nawet w dni wietrzne panuje tu cisza. Trzeba nie lada wichury, by to drzewko poruszyło koronę. Lecz wtedy czyni to z wielkim wdziękiem, rzekłbyś, dziewczyna czesząca włosy, które wiatr rozgarnia i bawi się nimi. Kiedy indziej znów jej delikatne listowie tak płynie i faluje, jakby nie w otwartym powietrzu, ale w bieżącej wodzie. Naprzeciw kasztany z każdym silniejszym podmuchem rzucają się jak opętane, a nawet stare lipy tracą głowę i miotają się wszystkimi gałęziami w wyuzdanym tańcu, nie licującym z ich tuszą i wiekiem.

„Tylko grzeczne dzieci mają przyszłość przed sobą”. Jakby na potwierdzenie tej maksymy młodziutka akacja powściągliwością, statkiem, rozważą uchroniła się od wszystkich burz, slot, przymrozków jesieni i rozkosznie zielona trwała pośród ogołoconych drzew i zetłiałych roślin. Dziw radosny! Lecz oto dziś tę część drogi ujrzałem zasłaną liśćmi, a gdy podniosłem oczy, przejął mnie smutkiem i jakby zawstyżeniem widok akacji zupełnie nagiej. Ani jeden listek nie uchwycił się na gałęziach, które boleśnie powyginane zdawały się skarżyć i wzywać pomocy. Tak już zostaną w tym geście przez całą zimę i tylko czasem śnieg się zlituje nad nimi i otuli białym puchem. Aż z wiosną...

Wiem. Zwykła kolej rzeczy i tyle już razy się to widziało. Widywało się to w czasach, kiedy nie trzeba było myśleć o przemijaniach i nawrotach, kiedy akacja nie miała innych zalet oprócz szorstkiego pnia, po którym najłatwiej się wspinać. Ta, o której myślę, nie była samotną panną, ale jedną z dwudziestu rozrostłych gospodyń, które szły szeregiem jak na odpust pod murem ogrodu Sacré Coeur.

Dla ośmioletniego chłopca, w którym ich pory zieleni i kwiatów miały już zachwyconego świadka, choć ledwie to sobie uświadamiał, najciekawsza była trzecia, licząc od placu Świętego Jura, bo przy niej stała uwiązana łańcuchem drabina. Należała do latarnika, który co wieczór zapalał latarnie na kilku sąsiednich ulicach aż do Leona Sapiehy, a niekiedy brał drabinę, by wspiąć się na latarnię, w której coś się popsulo.

W dzień nigdy się nie pojawiał, można było bez obawy wleźć po drabinie na drzewo i ukryć się wśród gałęzi. Widok stamtąd był wspaniały: cały ogród sióstr zakonnych jak na dłoni! A grusze i jabłonie z dojrzewającymi owocami podbiegały pod sam mur – tylko ręką sięgnąć.

Miałem własny ogród, a w nim gruszki i jabłka wcale nie gorsze, nie kusiły mnie więc te zakazane owoce. Wystarczał ich widok, a jeszcze bardziej widok schludnych ścieżek, i może skupiona cisza tego drzewnego ustronia, i może ów lekki zamęt w głowie, gdy tak z wysoka patrzyłem na świat, skromny świat ulicy św. Teresy, który w tej chwili wydawał mi się niezwykle powabny i bogaty. Znałem każdą płytę, rozlupaną lub całą, chodnika po drugiej stronie, każdy chwast na nie zabudowanej parceli, a po tej stronie, gdzie ulica nie była brukowana, rozpoznawałem po zapachu różne strefy ziemi, udeptanej ludzkimi stopami, raz spulchnionej i rozmokłej od deszczu, kiedy indziej uschłej na proch, który wiatr kędzierzawił w śmieszne loczki i wicherki.

Sama zaś akacja wyznawała mi swoją wiosnę o nieśmiałych listkach i warkoczowe lato, i burzę kwitnienia w odorującym zapachu, z szumem pszczół. W lipcu i sierpniu opuszczałem moją akację i witałem ją znów we wrześniu. Jakże miło zanurzyć się w tej koronie i zniknąć z ludzkich oczu! Stała się moją powierniczką, wszeptywałem w jej liście historię moich wakacji, a ona wplatała mi we włosy swoją zieloną bajkę...

– A cóż ty sobie myślisz, gałganie jeden!

Któż tak ostrym pytaniem wtargnął w moje myśli? Na dole, pod drzewem, stał nieznajomy człowiek, przechodzień, który mnie wysledził wśród gałęzi. Nie był ciekaw moich myśli, dał mi to do poznania w następnych słowach.

– Złaż mi w tej chwili!

Byłem niezdecydowany: jeśli zejść z drzewa, pewnie zakosztuję laski, którą wywijał niecierpliwie – jeśli nie usłucham, może on sam wejdzie na górę po drabinie. To drugie wydało mi się mniej prawdopodobne, ale na wszelki wypadek podciągnąłem się o jedną gałąź wyżej. Tymczasem z dołu dał się słyszeć drugi głos, z tamtym pierwszym w niedwuznacznym sporze.

– Co panu to przeszkadza?

– Bo to nie jest zachowanie. Z takich wyrastają baciary.

– A pan nigdy nie wspinał się na drzewa?

– Nigdy. Ojciec by mi wygarbował skórę.

– Pański ojciec był zbyt surowy i mnie pana żal.

Wtedy spod zamasztych wąsów stróża drzew i dzieci padły pamiętne słowa:

– Tylko grzeczne dzieci mają przyszłość przed sobą.

Strzepnął ręką, jakby się zrzekał odpowiedzialności za moją przyszłość, i odszedł, jak to sobie określiłem: „gniewnym krokiem”.

– Patrzcie go – mruknął mój obrońca – przyszłość!
a weź sobie tę swoją urzędniczą przyszłość.

I podniósł w górę głowę i głos:

– Ptaku na gałązce, ciesz się życiem, słońcem, wiosną.

Oddalił się na parę kroków, aby mnie lepiej widzieć, uśmiechnął się, pokiwał głową. Nie znałem go, ale miał na sobie pelerynę – znak, że ktoś ciekawy. Widząc, że skręca w ulicę Domsa, zsunąłem się z drzewa i poszedłem za nim. Ależ tak!! idzie wprost do naszego domu. Podbiegłem, by go uprzedzić, i otworzyłem przed nim bramę. Skinął głową, uśmiechnął się, powiedział: „Dziękuję, chłopczyku”. Nie skojarzył mnie z „ptakiem na gałązce”, byłem zawiedziony.

Wszedł przez drzwi prowadzące do pokojów babki, ja pobiegłem przez ganek do kuchni.

Stamtąd przekradłem się do pokoju, z którego mogłem słyszeć, sam niewidzialny, jak nieznajomy opowiadał babce swój spór z „mantyką o lasce”.

– A ja – roześmiała się babka – gotowam się założyć, że to mój wszędobylski wnuczek siedział na tym drzewie.

Dalej nie słuchałem, wróciłem do swojego pokoju i zająłem się innymi sprawami. Widziałem tylko, jak matka poszła do babki z tacą, na której były wędliny,

ciastka domowe, czajnik. I sama została tam chwilę. Zbiegłem tymczasem na podwórze i nie zauważyłem, kiedy gość wyszedł. Dopiero przy obiedzie zaczęło się o nim mówić.

– Ten Ludwiczek – zagaiła babka – to niezwykle człowiek. Był w powstaniu i został ciężko ranny w obie ręce. Może nawet nie ciężko, ale w tych warunkach... no, więc długo się leczył, w końcu wyszedł ze szpitala kaleką. Amputowano mu prawą pięść i lewe ramię aż do łokcia. Więc bezręki. No, cóż, wielu takich chodzi po świecie, ale nikt z nich nie uparł się, żeby zostać malarzem. Ale on właśnie się uparł. Wymyślił sobie takie obrączki metalowe, które zakłada na swoje kikuty, przymocowuje do nich pędzel czy ołówek, tak samo jak widelec podczas jedzenia.

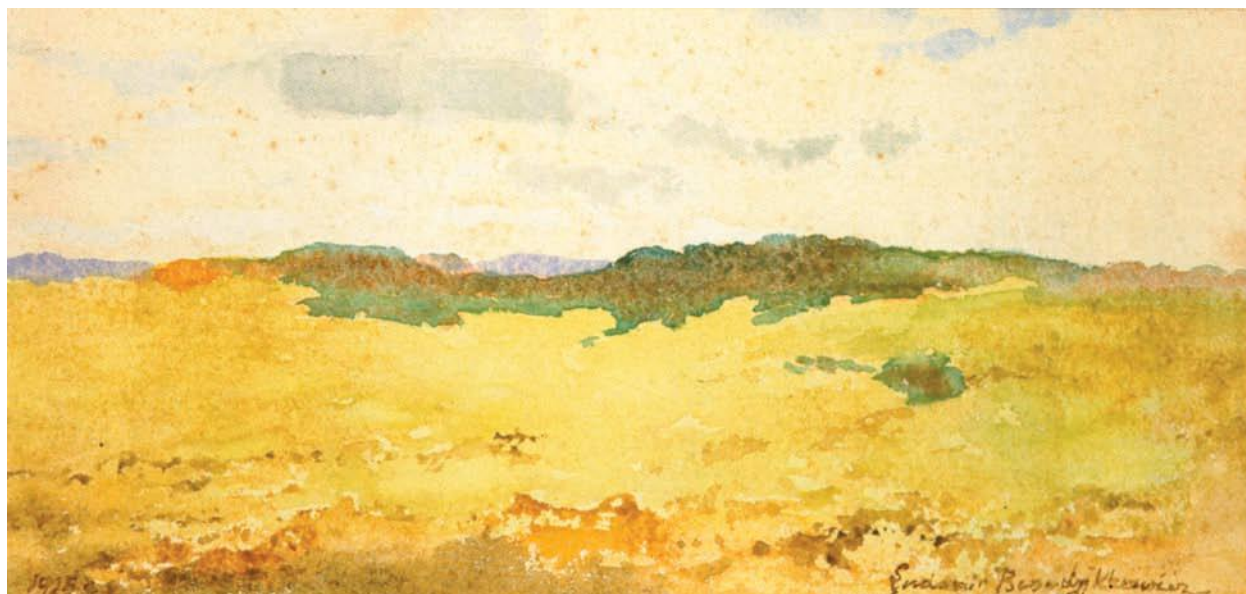
– Babciu – odezwałem się nieśmiało – a jak się nazywa ten Ludwiczek?

– Benedyktowicz. Zapamiętaj sobie to nazwisko. Był bohaterem i został bohaterem, co się rzadko zdarza. Każdy dzień jego życia jest walką i zwycięstwem. Maluje. I jak maluje. Głośno w świecie, a głodno w domu. Teraz jeszcze i pisze. Napisał nową książkę i chciałby ją tu wydać. Dlatego przyjechał z Krakowa.

Babka zażyła tabaki, chrząknęła, położyła dłoń na ręce matki.



Ludomir Benedyktowicz, *Goloborze*; akwarela, papier, wym.: 36,0 x 49,0 cm;
własność rodziny L. Benedyktowicza.



Ludomir Benedyktowicz, *Pejzaż*; 1925, akwarela, papier, wym.: 13 x 26,5 cm; własność: Muzeum Regionalne w Siedlcach.

– Wiesz co, Julciu, powiedziałam mu, że kupimy jakiś jego obraz.

– Ma się rozumieć. Trzeba mu pomóc.

– Obiecał przysłać. Nieprędko sam znowu przyjedzie.

Długo się nie pokazywał, bardzo długo. Babka już go nie zobaczyła. Przyjechał parę lat po jej śmierci, prosił, żeby go zaprowadzić do jej pokoju, chodził po wszystkich kątach, stawał przed każdym sprzętem, od łóż nie mógł słowa przemówić. Byłem wtedy w szkole, znam to z opowiadania matki. Ale odtąd widywałem go co dzień. Zamieszkał w domu starców przy ulicy św. Teresy, na wprost akacji, która była świadkiem naszego pierwszego spotkania.

Ach, ten dom starców! Położony wśród wielkiego ogrodu, gmach solidny i przez długie lata najbardziej okazały w tych stronach, był fundacją patrona naszej ulicy, Domsa, jak mówiono, bogatego piekarza. Był on Niemcem z pochodzenia i tym się tłumaczy napis, który kazał umieścić na frontonie, smutny napis: *Des Lebens Ausgang*. Znikł on dopiero po roku 1918, kiedy zastąpiono go nazwą, którą miał zawsze w naszym języku: dom starców.

Benedyktowicz, mimo że stał się tak bliskim sąsiadem, zachodził do nas rzadko, „na małą chwilkę” („bał się naprzykrzać”), ale często zatrzymywał mnie na ulicy, by wyrazić zdziwienie, że znów urosłem.

– Niezadługo z nas dwóch ja będę mały, a ty duży.

Stało się to prędzej, niż przypuszczałem. Benedyktowicz nie był wysokiego wzrostu, ale trzymał się prosto i chodził żwawo. Nosił pelerynę, w zimie narzucał ją na kożuszek – zakrywała jego kalectwo. Ruchy miał niespokojne, co chwila podrzucał głowę, przechylał ją na bok, jakby czegoś wypatrywał, nagle drżenie przebiegało całą postać, zwalniał wte-

dy kroku lub stawał, oczekując, aż członki odzyskają spokój.

– Nie dziwota – mówiła moja matka – człowiek, który tyle przeszedł, tyle wycierpiał i dalej cierpi, nie może swych nerwów utrzymać w spokoju. Prędzej można się dziwić, że ma tyle sił i tak lekko dźwiga siódmy krzyżyk. I jaka w nim pogoda, ile humoru!

W miarę jak rosłem i jak srebrne paski na kołnierzu mundurka zaczęły się zamieniać w złote, Benedyktowicz zatrzymywał mnie na dłuższe rozmowy pod akacjami. Drabina latarnika po dawnemu była uwiązana u drzewa, ale samo drzewo znacznie się rozrosło, inni chłopcy szukali marzeń w jego koronie, patrzyłem za nimi z odcieniem melancholii, może zazdrości. Nieraz wyrwało mi się westchnienie, Benedyktowicz to zauważał.

– Czemu tak wdychasz? Zakochałeś się czy co?

Tak długo wahałem się z odpowiedzią, że się zniercierpliwiał.

– Dzisiejsza młodzież jest do niczego. Gdybyśmy byli tacy, jak wy, nie doszłoby do powstania. Może mi powiesz, że dobrze by się stało? To powiesz głupstwo, wy tu wszyscy w tej Galicji stańczyki zatracone. Przegraliśmy – wola boża, ale biliśmy się, walczyliśmy – to główna rzecz.

Porwały go mocniejsze niż zwykle drgania, lecz wnet się rozeźmiał. Jakieś figlarne wspomnienie rozwichrzyło jego myśli i słowa. Mówił niby do mnie, raczej jednak do cieni. Parę razy rzucił wyraz: zameczek, dopiero później, przy innej okazji, odgadłem, że było to imię, nie wyraz – Zameczek przez duże „Z”, pseudonim pułkownika Cichowskiego, pod którego rozkazami służył w powstaniu. Bardzo się na niego zżymał.

– Pyszałek – prychnął parokrotnie.



Ludomir Benedyktowicz, *Konar*; piórko, papier,
wym.: 53 x 43 cm (wymiar w ramie);
własność rodziny L. Benedyktowicza.

W zamęcie zdań, poszarpanych jak oddziały, przez które przecwałowała sotnia kozaków, widziało się lasy, pola oszronione, światełka nocne w jakichś osiedlach, tu i ówdzie błysnęła rzeka, była to Narew. Nigdy bym nie potrafił złożyć z tych strzępków jasnej i dokładnej całości. Nie myślałem o tym zresztą: opowieści starego wojaka słuchałem jak ballady, a nadto urzekał mnie sam dźwięk słów – podlaski dźwięk, tak różny od lwowskiego. I słowa bywały inne, z obłoczkiem ni to wiejskim, ni to staroświeckim, a zaczynała się już dla mnie era słów i ich urody.

I on się o tym dowiedział, może matka dała mu do przeczytania coś z tego, co wówczas drukowałem w „Przeglądzie”. Sam by po niego nie sięgnął, stronił od tego pisma. Z jego redaktorem miał porachunki, jak niemal wszyscy ludzie roku 63. Wywnioskowałem to z paru słów, rzuconych mimochodem i z właściwą mu dyskrecją. Ale prosił, by o nim nie zapominać, gdy znów coś ogłoszę. Miałem to zawsze w pamięci, każdy wiersz czy felieton wkładałem do koperty i przekazywałem Benedyktowiczowi za pośrednictwem dozorczy w domu starców.

Lecz z największym wzruszeniem ofiarowałem mu swoją pierwszą książkę: *Rousseau*. Było to w roku 1913

i w dedykacji wypisałem: „...w pięćdziesiątą rocznicę powstania”.

Benedyktowicz bardzo mnie za to pochwalił.

– A toś pięknie ułożył. Już się kończy ten rok, ale on dla mnie cały jest święty. Dzięki Bogu dożyłem tego jubileuszu, ale drugiego święta, dla którego życie chciałem oddać, pewnie już nie dożyję.

Dożył, i z jaką dumą wkładał mundur weterana 63. roku, gdy weszła tak upragniona, a tak daleka, poza wszelką nadzieją i rachubą ludzką, Polska.

[Tekst przytoczony za: Jan Parandowski, *Akacja* (1967), w: tegoż, *Złota nić*, Kraków 1988]



Joanna Szczepkowska czyta opowiadanie
Jana Parandowskiego *Akacja*.

TYMON TERLECKI

Z innego brzegu (Fragmenty z *Kraju lat dziecińczych*¹)

Nie pamiętam, czy w latach mego dzieciństwa nad Lwowem świeciło słońce. Dom mojej matki na ulicy Leszczyńskiego wychodził na południe. Latem, wczesną jesienią, bywało w nim gorąco mimo zaciągniętych beżowych stor, ale w oczach został mi tylko czerwony, dotkliwy kolor upału, ucisku serca i osamotnienia. Nie przeniknęło w pamięć ani pasemko jasności. [...]

Zanim przestałem odwiedzać „jaskółkę”, przestałem chodzić do „Sokoła” i „Colosseum” – teatr ukazał mi się jeszcze poprzez jednego człowieka. Z domu mojej matki nie było daleko na ul. Domsa, gdzie mieszkał pan Barącz – na drugim piętrze, w przytułku dla starców. Wystarczyło przekroczyć ul. Gródecką, jak szumiący strumień, minąć nieogrodzony jeszcze, pustynny plac koło kościoła św. Elżbiety, skrócić raz w lewo, raz w prawo, i już z okien jego pokoju można było patrzeć w ogród pań Sacré Coeur, jak w głęboką, pustą wodę. Chwiejąc się połową ciała nad futryną okna można się było złudzić, że pokój jest czółnem, a ogród zieloną, ruchomą głębią.

Po tym pokoju chodził pan Barącz, jak po scenie, w czerwonych, marokinowych butach, które marszczyły się nad wysokim obcasem w gęściutką harmonijkę i odginały się w górze sutym wyłogiem. Te buty były jeszcze bardziej przejmujące, ponieważ wiedzieliśmy, że pan Barącz chodzi w nich dla oszczędności, że jest biedny. Na ulicy nosił trzewiki o drewnianych, grubych podeszwach, które nie zginały się w podbiciu, w których trzeba było stąpać ostrożnie jak na szudłach. O tych czerwonych, wspaniałych butach wolno było mówić, wolno było ich dotykać. Tych „do wyjścia” należało nie widzieć. Niby od niechcenia należało też wpuszczać panu Barączowi jajko do kieszeni, niby przez zapomnienie zostawiać w pokoju to, co się przyniosło. Mówiono nam, że pan Barącz był kiedyś bardzo sławny i bogaty, że stracił swoje pieniądze na teatrze, pokazywano nam gdzieś w pobliżu pl. Smolki kamienice, które mu w ten sposób przepadły. Dziwiłem się trochę, że po tem wszystkim stoją całe i nienaruszone.

Jeszcze dziwniej o przeszłym życiu pana Barączca, niż jego buty, mówił pokój w przytułku im. Domsa. Był duży, dwuokienny, jasny. Wypełniała go gęsto, całko-

wicie, bez reszty postać, ściślej tylko twarz pana Barączca. Duża, fałdzista, gładko ogolona, rozciągliwa jak z gutaperki, pojawiała się w każdym miejscu tego pokoju, powtarzała się niezliczoną ilość razy, patrzyła z fotografii na ścianach, na biurku, na stołach, na etażerkach – coraz inna i ciągle ta sama. Było w tem coś nieprawdopodobnego, jak we śnie.

Ale to nie był sen, bo na jednym z portretów, oprawnym w sękaty ramki, spłowiiałym, żółtawo – burym, jakby zadymionym – razem z twarzą występowały marokinowe buty, te same, które pan Barącz nosił „na po domu”. Ze snu, z trójkąta w Teatrze Wielkim był może tylko kostjum, między twarzą a butami – dziwny, jakiś niematerjalny, i szpada tak naciśnięta na rękojęści, że wysterczała wysoko zza pleców.

[...]

Zdarzało się, że tam w swoim pokoju rozmawiał ze mną o teatrze. Pytał szczegółowo o przedstawienia w Teatrze Wielkim i w „Sokole”; tajemnicy o „Colosseum” nawet jemu nigdy nie zdradziłem. I znowu wtedy grały światłem spod powiek jego stare oczy i odmieniała się twarz. Chciałbym dzisiaj wiedzieć, co go zajmowało, co bardziej poruszało go w tych indagacjach: własna przeszłość czy naiwna gorliwość mojego przeżywania?

[...]

W moim Lwowskim dzieciństwie sprawił on jeszcze jedną rzecz doniosłą i pamiętną. Przez niego dotknąłem się Polski.

W jego pokoju, co prawda, nie zaznaczała ona swojej obecności.

– A zapiski – mówił, podnosząc tajemniczy notatniczek, na którym znaki zmazywały się same, znikwały magicznie – to ja robię po hiszpańsku, bo po hiszpańsku nikt nie umie.

Aha!

I śmiał się. Lubił się śmiać, mimo tych marokinowych butów i tych trzewików z drewnianymi podeszwami. Lubił śpiewać słowa zasłyszane gdzieindziej i gdzieindziej zrozumiałe. Ale na tem samym piętrze przytułku, o dwoje drzwi na prawo mieszkał inny staruszek. Nazywał się pan Benedyktowicz.² Był zupełnie odmienny. W kontraście z dużym, kudłatym łbem pana Barączca, miał głowę małą, twarz z niedużym zarostem, gołębią, zawsze ptasio jednaką, łagodnie smutną, rzewnie uśmiechniętą. Jednak nie twarz, nie uśmiech widziało się najpierw. Ale ręce. To znaczy to, że nie miał obu rąk. Z czarnych rękawów surduta wystawały mu dwa kikuty obciągnięte w brązową irchę. Gdy na przywitanie dotykało się tej graniastej irchowej piastki, która była ręką pana Benedyktowicza – od jej miękkiej, cieplej powierzchni skórę na plecach przebiegał szorstki dreszcz. Zaraz po tych rękach dziwne były nogi, było to jak chodził. Można powiedzieć, że robił to ze zdwojoną uwagą, z nieufną czujnością. Myślał, że to brak rąk, dotkliwa luka w mózgu po dłoniach

albo dotkliwa pamięć po nich, że niemożność odepchnięcia się od ziemi, uchronienia się przed upadkiem – powodowały tę nadmierną ostrożność, uderzające napięcie, ptasie, gołębie, jego nóg. Tak, z tą szczupłą, bielutką głową, z rękami; które wyglądały jak zmarniałe lotki, przypominał ptaka, gołębia, z nieufnością chodzącego po ziemi.

Pan Benedyktowicz był powstańcem sześćdziesiątego trzeciego roku i ręce stracił w powstaniu. Nigdy o tem sam nie mówił, dał mi tylko przy jakiejś sposobności swój wiersz, którego nie pamiętam, ale myślę, że dotyczył, mógł dotyczyć tylko tamtych spraw. Przez niego nabrały one na długo, na zawsze blasku bolesnej wzniosłości. Przez niego słowo „Polska” wypełniło się treścią dotykającą, zdejmującą chłodem, wywołującą tę sensację cielesną, w której ma się złudne poczucie smuklenia, wyciągania się mięśniami, jak włóknami drzewa, jak kamiennymi nerwami gotyckiego wiązania, w górę, ponad ziemię, ponad siebie.

W raniącym patetyzmie tego zawsze czarno ubranego starca nie było miary. Taki jaki był, bezręki, skazany na dwa dziecinne, ślepe kikuty – malował. Na graniaste, zamshowe kończyny nakładało się obrączki z niklu, których obwód miał jeszcze małe krążki na pędzel. Tak mozolnie załatwiał tę sprawę. W jego po-

koju było dużo malowideł, ale nie zapamiętałem ani jednego. Później, gdy rosnącemu nienasyconemu nie wystarczyły już książki i teatr, gdy przyszła kolej na obrazy, widziałem w muzeum Lwowskim jedno dokonanie tych kalekich, upartych rąk. Drzewa, nie wiem już: miedziane, kute kowalską robotą, sosny czy białe brzozy, gładko obciągnięte tkackim zabiegiem. To, gatunek, kolor, zmysłowa dotykliwość tych drzew, nie było widać, ważne. Ważne w tym obrazie, w tych drzewach, było słońce – słodycz istnienia, cena jego nieprzepełniona. Właśnie to tam, w tych drzewach, może zapamiętanych z jednego roku życia, pochwycił rękami, właśnie to, za co rękami, powyżej kiści zapłacił.

Może z pokoju pana Benedyktowicza, który był bardziej mroczny niż pokój pana Barączka, związał się w pamięci z przepływaniem brązu w czerń – wyszły egzaltacje i bunty tamtych dni. Może przez niego ożyły, nabrały tajności hasła nazwy ulic: Traugutta, która była niedaleko domu mojej matki, Romana Żulińskiego na Łyczakowie, jakoś osobno twarda i chropawa. Może przez pamięć pana Benedyktowicza w Zaduszki, gdy przejmująco pachniała jesień i śmierć, tajemniczo świeciła wiara w drugie życie pod darnią grobu, odszukiwało się na cmentarzu lyczakowskim groby powstań-



Ludomir Benedyktowicz, Sosny. Zbiory rodzinne.

ców styczniowych, Szajnochy, Konopnickiej, Smolki, groby, które należą do wszystkich.

[...]

I może jeszcze w brązowo-czarną mroczność tego pokoju wsiąkło słońce, które pan Benedyktowicz chwycił w swoim obrazie, prosta, odruchowa radość bytu, udzielająca się z wolnego oddechu, z prawidłowego ruchu serca.

Tak, to wszystko było, ale to nie pokrywało całkowicie granic tej egzaltacji, nie wyczerpywało jej lotu. Gdy ją usiłuję teraz wypatrzeć, wysledzić jej źródła i wymierzyć natężenie, wydaje się podobna istnieniu ciała promieniotwórczego, zdradza się tam wszędzie, jak rad w rudzie uranowej – rozpylona, utajona i wszechobecna. W tamtym świecie, w pierwszych moich latach, świadomie patrzących wokół siebie, niewiele było zapór, na których mogłaby wzbierać i spiętrzać się w górę.

[...]

Z historii rąk pana Benedyktowicza, o której sam nigdy nie mówił – i to ją czyniło jeszcze wymowniejszą, jeszcze bardziej przejmującą – z książek Żeromskiego, z samego powietrza, z przetaczającej się widnokreślami grozy i ogromu dni tamtej wojny,³ „wielkiej”, dziś małej, jak nasze dzieciństwo – rósł głód właśnie czegoś wielkiego, czegoś, w czymby była krew i ofiara, ból i wyrzeczenie, nieugiętość, wzniosłość. Najpierw teatr dał mi sposób zażegnania tej niezgody między życiem i pragnieniem. Potem życie roztraściło misterną pracę wyobraźni, nadało rzeczom, sprawom, ludziom kontur ostry, kaleczący, wionęło patosem prawdy, od którego marznie szpik w kościach i nerwy napinają się, że słyszysz je w sobie jak struny, że bolą jakby się miały zerwać.

Scenerja tego teatru dziecięcej wyobraźni – aktoży, kulisy i światło, imiona i słowa, wiersze i pieśni, gesty i pozy – wszystko to zostało na strychu nad domem mojej matki. Było tam jeszcze długo potem, gdy stamtąd odszedłem. Było, póki była, istniała tam koniecznie, póki jak wiotkie a uparte drzewo chwiało się na wietrze niedoli moja matka, póki jednego lata nie odeszła stamtąd także, samej sobie niespodzianie, jeszcze samotniejsza, niż zawsze, i mimo wszystko do tego bolesnego trwania okrutnie przywiązana, jak wiotkie a uparte drzewo do ziemi. Wtedy jeszcze raz umarło moje dzieciństwo i przepadł dziecinny teatr na strychu.

Gdy żyła matka, trwał tam cień gęsty, ale przejrzysty, bielił się siwy kurz, syпки i lotny, jak mąka, i żółciły deski pozbijane rzadko, że jak przez pnie leśne widać było ruchomą przestrzeń. Wśród przegród, ceglanych kominów, kufrów sennych, jak starcy, wałęsał się zapach dymny i sukieny. Tam oddawałem się magii, zmuszałem świat, aby był mi powolny. Dziecinnej pobudliwości, pierwotnej łatwości złudzenia wystarczały rysunki Leopolda Gottlieba, kalendarze N.K.N., wiersze Mączki, pocztówki, melodia „Rozmarynu”, znaczki, które

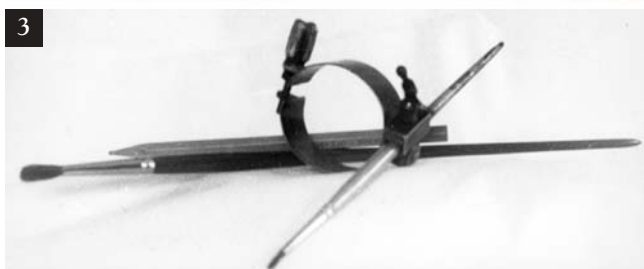
przypinano podczas coniedzielnych zbiórek, aby w moim papierowym teatrze żyła cała Polska, patetyczna, jak ofiara rąk pana Benedyktowicza, i mówiąca pięknie, wzniosłe, przejmująco, jak bohaterowie Żeromskiego. Umiałem po imieniu, nazwisku i przydomku każdego z portretowanych. Jeszcze dziś patrzą na mnie oczami nastającymi wprost, poruszają się w miękkich, szybkich linjach ołówka rozcierającego się na papierze, mają gesty, pozy i wejrzenia, jakie przybierali wobec chłopca, rozpętującego odwieczną i wspaniałą narkozę snu na jawie. Słowo „Rarańcza” brzmiało tamburynowym grzechotem jak słowo „Somosierra”. Nazwy: Marmarosz-Sziget, Huszt i Magdeburg nosiły w sobie dokładnie ten sam patos, co więzienie bazylijskie, co Sybir, na którym cierpiał biały Anhell. I stenogram procesu legionistów, drukowany w „Wieku Nowym” gdzie ktoś pytał, ktoś odpowiadał – był dramatem, który rozgrywali moi rysowani aktorzy. Stawali oni tam znowu, temi gorącymi oczami, przed obliczem przemocy i podłości, mówili głosem niezłomnej dumy, płonęli ogniem, który palił się pod blaszanym dachem strychu.

Gdy to piszę, myślę z niepowstrzymaną czułością nie o chłopcu z tamtych, dalekich lat, który sam dziś nosi mundur, ale o jakimś nieznanym, któremu tak samo śnią się mundury, i żołnierze, wódz, walka i Polska. Myślę, że musi ta egzaltacja przechodzić z kilkunastoletnich chłopców jednego pokolenia na kilkunastoletnich chłopców drugiego pokolenia, abyśmy i zawsze, na każdą ostateczność byli gotowi. Takie jest nasze zbrojne pogotowie serca.

Przypisy

- ¹ Fragmenty zaczerpnięte zostały z tekstu: Tymon Terlecki, *Z innego brzegu*, opublikowanego w zbiorze wspomnień, jaki ukazał się ku pokrzepieniu serc żołnierzy polskich walczących na frontach II wojny światowej przygotowanym z inicjatywy Mieczysława Grydzewskiego w Londynie w 1942 roku, *Kraj lat dziecinnych*, pod red. Mieczysława Grydzewskiego i Ksawerego Pruszyńskiego, nakładem M. I. Kolin (Publishers) Ltd, Londyn 1942, tu cytowane za drugim reprintowym wydaniem, jakie ukazało się w 1987, w wydawnictwie „Puls” Publications, [tamże, Tymon Terlecki, *Z innego brzegu*, s. 234-265]. Zachowujemy za tym wydaniem oryginalną pisownię.
- ² W drugim wydaniu reprintowym w tekście Tymona Terleckiego zachowała się literówka (nb często pojawiająca się w nazwisku malarza: „Benedyktynowicz”); tu przywrócono poprawne brzmienie nazwiska.
- ³ I wojna światowa (przyp. red.).

Ostatnio ukazał się obszerny monograficzny tom „Pamiętnika Teatralnego” poświęcony Tymonowi Terleckiemu, patrz: *Tymon Terlecki (1905-2000)*, „Pamiętnik Teatralny”, rocznik LX (238-239), nr 3-4/2011, wyd. Instytut Sztuki PAN i Stowarzyszenie LIBER PRO ARTE.



1. Ludomir Benedyktowicz przy sztalugach (archiwum rodzinne).
- 2, 3 i 6. Proteza w formie uchwytu do pędzli. Własność Muzeum Niepodległości w Warszawie.
4. Ludomir Benedyktowicz, *Sosna*, szkic.
5. Ludomir Benedyktowicz, *Studium pejzażowe*; 1910, piórko, papier, wym.: 24,2 x 18,2 cm; własność: Muzeum Narodowe w Krakowie.

ZBIGNIEW
BENEDYKTOWICZ

Z Salvatorskiej na Plac Zbawiciela. Historia jednego obrazu

1.

O obrazie sporo opowiedział już pan Tomasz Pruszek. Cóż mógłbym tu jeszcze dodać? Piotr Borowski w dotychczasowych spotkaniach zawsze podkreślał ten kontekst warszawski, miasta zniszczonego, ogolonego, pytając nieustannie, jak te pokazywane tutaj obrazy ocalały, przetrwały, albo skąd się w ogóle tu wzięły. Zacznę, więc od tego. Chociaż, od razu na wstępie muszę zaznaczyć, że moja wypowiedź nie będzie dotyczyła tylko tego jednego, konkretnego obrazu, ale może bardziej tego, w jaki sposób obraz mojego pradziadka, obraz jego postaci, wiedza o nim dociera-



Ludomir Benedyktowicz z synami Tadeuszem i Zbigniewem (stoi).

ła do mnie stopniowo, powoli, długo i cóż – tu muszę wyznać z pewnym wstydem – dosyć późno.

Ten portret dziecka, *chłopczyka, chłopca, synka – Tadeusza Benedyktowicza* zanim trafił do Warszawy wisiał w krakowskim mieszkaniu mego dziadka Zbigniewa przy ul. Salvatorskiej pośród innych obrazów Ludomira. (Salwatorska 5 m. 6, to był łatwy adres do zapamiętania, zwłaszcza wtedy, kiedy się pisało listy). Zachowało się zdjęcie, na którym widać siedzącego Ludomira z synami, obok niego właśnie ten sportretowany, jako dziecko, a potem – jak już słyszeliśmy – przedwcześnie zmarły syn Tadeusz, za nimi stoi mój dziadek Zbigniew. To pewnie po nim odziedziczyłem, otrzymałem swoje imię. Nie poznałem go, zmarł w 1946, ja się urodziłem w Warszawie, cztery lata później. Ulica Salvatorska na Zwierzyńcu w Krakowie, to był dom rodzinny mojego ojca Witolda, który tam mieszkał i wychowywał się ze swoim rodzeństwem, bratem Januszem i siostrą Teresą („ciotką Renią”). – Mieszkanie ich rodziców Klotyldy i Zbigniewa.

Do Krakowa, na Salvatorską, jeździliśmy na wakacje do babci Klotyldy i stryja Janusza („wujka Tarabuka”) nas była trójka warszawiaków: ja i moi dwaj bracia o oryginalnych i nieczęsto wtedy spotykanych i używanych imionach: Miłosz i Olgierd (Krzysztof), i ich była trójka – krakowskich kuzynów: Mirosław (Jacek), Rafał i Leszek. Nie wiem jak u nich, ale u nas w Warszawie, nie pamiętam, żeby dużo się o pradziadku Ludomirze mówiło, opowiadało o nim, jego niezwykłym życiu i historii. Nie wiem, czy była w tym jakaś specjalnie, tak, jak jemu właściwa – o czym pisał Tymon Terlecki – tak samo zachowywana, jak on ją zachowywał w tej sprawie, dyskrekcja. Nie wiem, nie pamiętam, może nam i o nim mówiono, i opowiadano, (pewnie tak), przecież, tak u nas w Warszawie, jak tam w Krakowie, na Salvatorskiej, wisiały jego obrazy. Musieli pewnie coś o tym mówić. Ale i nawet, jeśli mówili, to przecież wtedy w Krakowie, dla nas z pewnością ważniejsze były niedaleko położone błonia, na których ganialiśmy za piłką i mijany po drodze, gdy szło się na nie, stojący tuż za domem stadion Cracovii, jeszcze wtedy z drewnianym torem do wyścigów kolarskich, na którym rozgrywano szalone zawody. Kopiec Kościuszki, Wawel z grobami królewskimi, smocza jama, wieża mariacka, ołtarz Wita Stwosza, kościoły Franciszkanów z witrażami Wyspiańskiego i Dominikanów, do których chodziła babcia Klotylda, i w pobliżu – jej ulubiona kawiarnia „Sportowa”, gdzie zapraszała nas na „krachlę” z kremówką. Planty, Sukiennice i Rynek, i sklepiki, w których można było kupić nie tylko oranżadę w proszku, ale i prawdziwą gumę do żucia, czy lody „u Maurizia”, do którego chodziliśmy z ojcem, mamą i babcią na koniec wakacji. Więc, mogę jedynie powiedzieć, że nie było jakiegoś specjalnie przesadnie uprawianego kultu rodzinnego wokół Ludomira. Kto chciał, ten mógł o nim wiedzieć



Ludomir Benedyktowicz, *Nad mogiłą powstańca*, 1875 (?), olej, płótno, fot. archiwum rodzinne; obecnie obraz znajduje się we Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki.

więcej. Dlatego też i pewnie więcej o Ludomirze usłyszałem dość późno, w wieku już licealnym, niejako z zewnątrz. Miałem nawet o to z początku ciche, niewypowiedziane pretensje (jakże nieusprawiedliwione i nieuzasadnione) do rodziców, do ojca, że nic o tym nie wiedziałem wcześniej; „dlaczego mi o tym nie mówili?”, że „dopiero teraz się o tym dowiaduję i to, w jakich okolicznościach!”. A było to doświadczenie trochę traumatyczne, byłem w klasie przedmaturalnej, w Liceum Batorego. Podczas lekcji chemii prowadzonej przez naszą, wyśmienitą, jak się o niej mówiło „przedwojenną” nauczycielkę panią Ewę Domaszewską, odbywała się wizytacja. I o ile z chemii, mimo wysiłków tej znakomitej nauczycielki niewiele więcej mi wiedzy pozostało ponad powszechnie znane: „pamiętaj chemiku młody, wlewaj zawsze kwas do wody”, to tamtą lekcję zapamiętałem na dobre. Już teraz dokładnie nie wiem czy po odczytaniu listy, czy po przejrzaniu dziennika, jedna ze starszych pań wizytatorek, w podobnym wieku do naszej nauczycielki, naradziwszy się z nią wywołała moje nazwisko i poprosiła, żebym wstał, spodziewałem się najgorszego a ona zaczęła mnie przepytwać z... historii Ludomira. Na szczęście widząc moje zażenowanie i zakłopotanie w tej kwestii, i niepewną minę, sama rozwinęła temat. Byłem tym wszystkim tak oszołomiony, że nawet nie zapamiętałem, nie śmiałem zapytać skąd o tym wszystkim wiedziała. Jak się domyślam najprawdopodobniej była to pani z rodziny Nepomuceny Sarnowiczowej,

tej zacnej niewiasty, która uratowała mojego pradziadka, lub ktoś z okolic Broku, czy Ostrowi Mazowieckiej, kto lepiej znał ode mnie opowieść o tej potyczce i losach pradziadka. Ja jedynie wtedy mogłem potwierdzić, że rodzina moja (ojciec) jest z Krakowa, że są u nas w domu obrazy Ludomira...

2.

Od tamtej pory zaczyna się dopiero moja świadoma i głębsza wiedza o nim. Zaczyna się z wolna składać pełniejszy jego obraz. Zbierany z rodzinnych rozmów, z lektur, z poszukiwań, z wycieczek na Cytadelę, do Broku, do Siedlec, gdzie, co roku w miejscowym Muzeum Okręgowym, przyznawana jest i wręczana nagroda jego imienia (ustanowiona w 1987.) dla zasłużonych dla tego regionu artystów, pisarzy ludzi kultury i sztuki, działaczy społecznych. Powstawał w ten sposób obraz pradziadka zbierany – potem, już podczas studiów – z rozproszonych zapisów o nim, relacji innych, takich jak, ten czytany tu dzisiaj fragment listów Stefana Żeromskiego, który podczas swego pobytu w Krakowie mieszkał u Ludomira. Obraz składany z podobnych świadectw i anegdot, jak ta słynna, którą przytaczał w swojej książce o Traugucie Stanisław Strumph-Wojtkiewicz, opisując, jak już będący w podszłym wieku Wojciech Gerson (nauczyciel Ludomira) na jednej z wystaw, stojąc długo przed płótnem swego okaleczonego ucznia, zwracając się do stojącego obok Sienkiewicza miał powiedzieć: „ja bym



Ludomir Benedyktowicz, *Zbieranie fioletów*. Fot. z archiwum rodzinnego.

wszystkim warszawskim malarzom łapy poobcinał, żeby tylko malowali, jak on.”. Sam Sienkiewicz pisał zresztą z wielką sympatią o Ludomirze w liście do siostry: „tego bezrękiego lubię.”¹ To były już wtedy dla naszego pokolenia anegdoty dobrze nam znane, przekazywane rodzinnie.

Tak więc, po książkach Stanisława Strumpha-Wotkiewicza, czy Stefana Kieniewicza o Powstaniu Styczniowym, ten obraz Ludomira, w latach siedemdziesiątych i pod ich koniec, zaczął się wypełniać. Wcześniej, w 1967 ukazała się *Akacja* Jana Parandow-



Maria Skalska, żona Ludomira pozująca do obrazu *Zbieranie fioletów*. Fot. z archiwum rodzinnego.

skiego, ale nie wiem czy ja na nią wpadłem od razu, czy parę lat później ją poznałem, a którą tu dziś dla państwa przeczytała Joanna Szczepkowska i chciałbym jej jak najserdeczniej za to podziękować, że znalazła dla nas czas, że zgodziła się przeczytać dla nas to opowiadanie swojego dziadka. Bo ktoś mógłby to zrobić lepiej od niej?! (Nie wiem, czy wszyscy wiedzą, że pani Joanna Szczepkowska jest wnuczką Mistrza Jana Parandowskiego). Bardzo, bardzo pani dziękuję!

Tak więc, jak państwo widzą, ja sam bardzo późno dojrzywałem do poznawania tego Ludomira. Ale nie zawsze możliwe jest to „wcześniej”. W 1987 roku, na przykład, trafiłem na wydany dopiero wtedy, świeży reprint, jaki ukazał się w londyńskim „Pulsie” – *Kraj lat dziecińczych* – krążący w Polsce w drugim obiegu (do dziś ta książka skatalogowana jest w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego i dostępna w jednym egzemplarzu, spoczywa w zbiorze *Cimeliów*). Pierwsze jej wydanie przygotowywane z myślą, by służyła „ku pokrzepieniu serc” żołnierzom walczącym na frontach drugiej wojny światowej, ukazało się w Londynie w 1942 roku. Była to typowa składanka tekstów różnych autorów, piszących, jakbyśmy to dziś powiedzieli, o swoich „małych ojczyznach”, stronach rodzinnych, stronach swojej młodości. (Bardzo ciekawy, obszerny i wyczerpujący wstęp o idei tej książki i o tym, jak ona powstawała, napisała w 87. roku do tego drugiego wydania Maria Danielewicz-Zielińska). Wystarczy wspomnieć, że w *Kraju lat dziecińczych* o Krakowie pisali: Zdzisław Czermański, Karol Estreicher, Zygmunt Nowakowski, o Inflantach – (*Wspomnienia z Inflant*) Kazimiera Iłłakowiczówna, o Galicji – Marian Kukiel, o Petersburgu – Stanisław Mackiewicz (*Futrzone i smaczne*), o Kijowie – Karol Zbyszew-

ski, O Nadwołżu – Maria Kuncewiczowa (*Powrót*), o Wołyniu – Ksawery Pruszyński, o okolicach i dolinie Dniestru – Jerzy Stempowski, i wielu innych wybitnych autorów. Tam znalazłem, odkryłem ten tekst Tymona Terleckiego – piszącego o Lwowie swojej młodości i o spotkaniu z Ludomirem (*Z innego brzegu*) – mało chyba kto, nawet w rodzinie, wtedy o tym tekście wiedział.

Wcześniej jeszcze, tuż przed powstaniem Solidarności w 80. roku, będąc na stypendium Goethe Institut, na kursie języka niemieckiego, w małej miejscowości nad jeziorem Bodeńskim (Radolfzell), udało mi się stamtąd dotrzeć do Monachium, zajrzeć do Akademii Sztuki i iść po tych samych schodach, śladami pradziadka Ludomira. W sekretariacie otrzymałem kserokopie jego wpisów na zajęcia i dokumentów o przyjęciu go do Akademii bez żadnego problemu, i niemal od ręki, całkiem gratis. Wtedy, co za gratka! Zwłaszcza, w porównaniu z pamiętną wówczas, związaną z tym mitręgą wystawiana w punkcie xero, w kolejce na ul. Rutkowskiego w Warszawie (dawniej – Chmielna, dziś zresztą tak samo jak dawniej), gdzie nie wystarczyło zapłacić, żeby zrobić kopie niezbędnych i wymaganych do otrzymania paszportu kilku stroniczek zaświadczeń, czy czegokolwiek, co chciałoby się kserować. Trzeba było najpierw wypełnić ręcznie i złożyć odpowiedni formularz wpisując wszystkie swoje dane z dowodu osobistego, które następnie były dość skrupulatnie sprawdzane. Niezależnie od tego ile stron kopii chciało się zrobić. Więc po powrocie odbijałem tam dalej, dla rodziny te swoje znaleziska przywiezione z „Mnichowa”.

W ten sposób, stopniowo, moja wiedza o Ludomirze stawała się coraz bardziej gruntowna, ale nie miało to cech jakiegoś szaleńczego kolekcjonerstwa, czy zbierania. To samo napływało, wpadało w ręce. Bardziej na zasadzie szczęśliwego trafu i przypadku. Nowe opowieści, nowe szczegóły i nowe anegdoty same pchały się, żeby o nich pamiętać. Prawdziwym strażnikiem pamięci był stryj Janusz z Salwatorskiej, który stworzył cały album – archiwum, gromadził starannie dokumenty, fotografie, zajmował się ich konserwacją, zbierał publikacje o Ludomirze, wspomnienia, bieżące wycinki prasowe z gazet krakowskich. „Wuj” Janusz, wnuk Ludomira sam był malarzem, grafikiem, pracował w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, uczył, specjalizował się w grafice książkowej, zajmował się też medalierstwem, ekslibrisem, typografią, reklamą (był m.in. autorem znanego wtedy i popularnego znaku Biura Podróży Orbisu, w kształcie globusa). Dziś tym archiwum opiekuje się najmłodszy jego syn – Leszek. Żałuję, że nie mógł przyjechać na to spotkanie, ale ma dziś dyżur na lotnisku w Balicach, gdzie pracuje, jako specjalista wojskowy, radiowiec. Wiele fotografii, skanów prezento-

wanych tutaj pochodzi z tych zbiorów. I wdzięczny jestem jemu za ich udostępnienie.

3.

Drugim depozytariuszem pamięci o Ludomirze (mówię o najbliższym kręgu, bo przecież trzeba pamiętać, że Ludomir cieszył się bardzo liczną, wielodzietną rodziną) był – nasz ojciec, tej naszej „trójki warszawskiej” – Witold, brat Janusza. On też prowadził swoje prywatne archiwum, (ale o tym za chwilę). – Wracam teraz do samego obrazu: portretu chłopczyka. Pamiętam, że ten obraz się pojawił u nas w Warszawie w naszym mieszkaniu, przy placu Zbawiciela bardzo późno, przyjechał z Salwatorskiej, gdzieś dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych, może nawet w osiemdziesiątych. Po prostu obaj bracia postanowili wymienić się obrazami. Tam poszedł jakiś inny, pewnie sosny, a ten przybył tutaj i zamieszkał z nami w Warszawie. Myślę, że mój ojciec Witold musiał być jakoś do niego szczególnie przywiązany. Musiał odczuwać do tego obrazka jakiś specjalny sentyment. Bo przecież w Warszawie, do której się przeprowadził z Krakowa po wojnie w 1947-48 roku (mój brat Olgierd jeszcze zdążył się urodzić w 48. w Krakowie), był już bardzo długo. Więc, przez jakieś trzydzieści, czterdzieści lat cierpliwie czekał, żeby ten obraz przeprowadzić, sprowadzić na plac Zbawiciela. „No, bo, przecież to jasne i oczywiste – jak mówi moja bratowa Elżbieta – że jak się już przeprowadzał z Krakowa, z Salwatorskiej do Warszawy, to nie mógł gdzie indziej, jak tylko na Plac Zbawiciela.”

Z Warszawą ojciec się związał jeszcze w czasie okupacji, tu poznał swoją przyszlą żonę, warszawiankę – Irenę urodzoną w 1920 w Krasnym Siole, ZSRR – pamiętam ten wpis w dowodzie matki, który nas tak intrygował i musiał robić niezłe wrażenie w socjalistycznej, powojennej Polsce, w PRL (dawniej, to przecież było Carskie Sioło, mama, jako niemowlę ochrzczone w rzymsko-katolickiej parafii św. Katarzyny w Petersburgu przy Newskim Prospekcie, z rodzicami, którzy „repatriowali się” do Polski, uchodząc w ostatniej chwili przed wybuchem wojny polsko – bolszewickiej, zamieszkali razem z białą emigracją w Milanówku; on Polak z rodziny syberyjskiego zesłańca z 1830 roku, ona Rosjanka, z porządnej rosyjskiej rodziny, znakomita skrzypaczka, zaprzyjaźniona z Fiodorem Szalapinem – wyjść za Polaka, cóż za okropny mezalians! – W Polsce grała koncerty w radio, w filharmonii i w Szkole języka angielskiego u Metodystów na Placu Zbawiciela. Z Milanówka parę lat przed wojną przenieśli się do Warszawy, (matka zdawała maturę w 1939 roku, zamieszkali w domu na ul. Chocimskiej, którego już nie ma, obok po wojnie postawiono kino Moskwa, zresztą też już go nie ma. Ale to już temat na inną historię...).

Mój ojciec, mieszkając jeszcze w Krakowie, związał się z Kościołem Metodystów. Na placu Zbawiciela

w Warszawie, w kaplicy Metodystów, gdzie uczęszczał do Szkoły Biblijnej – podziemnego seminarium ewangelickiego – poznał moją matkę. W 43. roku wzięli metodystyczny ślub. Kiedy ojciec został pastorem, najpierw prowadził zбір na ul. Wiślniej w Krakowie, potem po przejściu przez obóz w Płaszowie i uratowaniu się ojca z Płaszowa, po wojnie, rodzice wrócili do Warszawy, a on został pastorem zboru Dobrego Pasterza w Warszawie, w tej samej kaplicy, gdzie brali ślub, mieszczącej się w „domu Metodystów”, budynku znanym powszechnie z działającej w nim słynnej, także po wojnie, szkoły języka angielskiego. Tu, w Warszawie ukończył studia w Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej (dawnym Wydziale Teologii Ewangelickiej Uniwersytetu Warszawskiego). Po doktoracie z teologii ewangelickiej, obok sprawowania funkcji pastora pracował w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego, jako sekretarz naukowy za dyrekcji Jana Baculewskiego, współpracując z nim m.in. przy organizowaniu znaczących wystaw o Sienkiewiczu i Lelewelu. Od 1967 (po habilitacji) objął Katedrę Teologii Systematycznej w ChAT, został profesorem, przez wiele lat, jako Superintendent Naczelny kierował Kościołem Metodystów w Polsce. Wykładał teologię ewangelicką i etykę (wcześniej w Szwajcarii zetknął się z Karlem Barthem, uczestniczył w jego seminarium, słuchał jego wykładów, co potem zaowocowało wieloma pracami o jego „teologii dialektycznej”, o Rudolffie Bultmanie, Emilu Brunnerze, Dietrichu Bonhoefferze – największych postaciach teologii ewangelickiej XX w.). Przewodniczył ekumenicznemu zespołowi tłumaczy pracujących nad przekładami Biblii przy Brytyjskim i Zagranicznym Towarzystwie Biblijnym w Warszawie (wtedy jeszcze na Nowym Świecie). Należał do kręgu najwybitniejszych teologów ewangelickich w Polsce. Był działaczem ekumenicznym. Dlatego o tym wszystkim wspominam i mówię, bo ten wątek protestancki, ewangelicki już się tutaj pojawił podczas poprzedniego spotkania na Lubelskiej wokół obrazu Władysława Wankiego, kiedy pani Joanna Wolfram mówiła o tradycji i środowisku ewangelików w Warszawie, z której wywodziły się i z jakim były związane rodziny Wankiech i Wolframów. Nawet wypytywałem panią Joannę – w nadziei, że da się uzupełnić ten wątek tajemnych, tajemniczych, związków, jakie już się pojawiały na spotkaniach organizowanych przez Piotra Borowskiego, pomiędzy ludźmi i prezentowanymi tu obrazami – o to, czy to nie z jej rodziny pochodził, nie był z nią związany ks. profesor Karol Wolfram, teolog, biblista, który wykładał w tej zakonspirowanej podczas wojny Szkole Biblijnej u Metodystów, do której uczęszczał mój ojciec, i który przez jakiś czas nawet mieszkał w tym samym domu na Placu Zbawiciela.

Ale czy nie wystarczy już tu i sam ten związek, że Wankie – tak, jak przed nim i Ludomir – byli ucznia-

mi Wojciecha Gersona, należeli do tej samej grupy „monachijczyków”, polskich artystów malarzy, którzy studiowali w Monachium (Wankie wyjechał do Monachium czternaście lat później), że obaj studiowali u Matejki w Krakowie?

Ale mówię o tym także, dlatego, że jest tu pośród nas dzisiaj obecny pastor zboru Dobrego Pasterza, ks. Zbigniew Kamiński z żoną Joanną – cieszę się i dziękuję, żeście tutaj przyszli – objął on prowadzenie tego zboru po moim ojcu, (przedtem prowadził także zбір na Wiślniej w Krakowie), a z którym mieszkamy teraz po sąsiedzku na placu Zbawiciela, i który nieraz odwołując się do ojca, rozmawiając z nim, musiał widzieć ten obraz, i zna dobrze prezentowany tutaj, namalowany przez Ludomira portret chłopca, który od lat osiemdziesiątych wisiał w „gabinecie” mojego ojca, w naszym mieszkaniu, darzony przez niego jakimś szczególnym sentymentem.

Po śmierci mojego ojca Witolda, – (zmarł w 1997 i został pochowany na cmentarzu ewangelicko-anglikańskim, przy ul. Młynarskiej, w Warszawie, na tym samym cmentarzu, gdzie pochowany został i gdzie znajduje się grób Wojciecha Gersona) – porządkując jego papiery i archiwum znalazłem dwa nieznane mi wcześniej pudełka pełne fiszek, notatek, wypisów robionych przez niego pewnie jeszcze podczas jego pracy w BUW-ie.

Wspominam o tym, żeby pokazać jak nasza wiedza, o tym czy innym obrazie (jak w tym przypadku moja o Ludomirze) może się jeszcze uzupełniać, może rozwijać się w czasie i z czasem dopełniać. Że historia „jednego obrazu” jest historią tych dziwnych, tajemnych związków pomiędzy ludźmi i obrazami, polega także nie tylko na tym, kiedy jakiś obraz powstał, kiedy został namalowany, ale zawiera się także w jego dalszych losach, należy i do tych, którzy na niego patrzyli i którzy byli jakoś z nim związani. Także i to dzisiejsze nasze spotkanie w Studium Teatralnym u Piotra Borowskiego będzie już na zawsze należało, wpisze się, (jak w przypadku poprzednich) do historii tego „jednego” obrazu.

Dla mnie takim tajemnym związkiem, jest na przykład to, co ktoś mógłby uznać za nieprawdopodobne i wymyślone, gdyby nie było prawdziwe, że urodzony gdzieś daleko, zupełnie w innym miejscu, wnuk wyróżnianego przez swego nauczyciela – okaleczonego malarza i ucznia, – jeśli wierzyć tej anegdocie, o czym miał mówić na wystawie Gerson do Sienkiewicza – będzie ewangelikiem i znajdzie spoczynek na tym samym cmentarzu. Dla mnie jest to prawdziwe, bo ilekroć „idę do ojca” na Młynarską, zawsze o tym myślę, że są „tam” razem.

Mówię także o tym, bo mało się pamięta, że Wojciech Gerson, nauczyciel Ludomira i całej plejady wybitnych polskich malarzy, nauczyciel Józefa Chełmońskiego, Leona Wyczółkowskiego, Maksymiliana

Gieryskiego, Adama Chmielowskiego (brata Alberta), Józefa Pankiewicza, Wacława Chodkowskiego, Alfreda Wierusz-Kowalskiego, Władysława Wankiego i wielu innych, współzałożyciel Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, człowiek o takich zasługach dla kultury polskiej w dziedzinie malarstwa, jakimi dla języka polskiego był Bogumił Samuel Linde, dla bibliografii polskiej rodzina Estreicherów, dla muzyki Jerzy Elsner (nauczyciel Chopina), był wyznaniowym „cudzoziemcem”, „innym”, „obcym” – ewangelikiem. Aktywnym działaczem parafii ewangelicko-augsburskiej Świętej Trójcy w Warszawie. W latach 1898-1901 Prezesem Kolegium Kościelnego.

Oczywiście w przypadku mojego ojca (wnuka Ludomira) to była całkiem inna sytuacja. Żeby zostać ewangelikiem-metodystą, musiał dokonać konwersji, wystąpić z kościoła rzymsko-katolickiego, dokonać aktu apostazji, i ślad tego, odpowiedni wpis znajduje się w dokumentach jego parafii zwierzynieckiej, w krakowskim kościele Norbertanek, blisko Salwatora. Często wypytywałem matkę, która była katoliczką, jak przyjęły tę zmianę wyznania ich rodziny, czy nie były temu przeciwne, czy nie wywołało to wtedy poruszenia, nie było dla nich szokiem. Matka, której rodzice zmarli w 40. roku, jeszcze przed jej ślubem, zawsze podkreślała, że rodzina ojca podeszła do tego całkiem spokojnie i była bardziej otwarta aniżeli jej katolickie ciotki, które demonstrowały swoje niezadowolenie, trochę spazmowały, zanosilo się nawet na ostracyzm, ale w końcu się z tym pogodziły. Jak mi opowiadała matka, w przypadku rodziny i rodziców ojca nie bez znaczenia była postawa ks. Ferdynanda Machaya, cieszącego się wielkim autorytetem i znanego w Krakowie, wtedy proboszcza zwierzynieckiej parafii na Salwatorze, później związanego z kościołem Mariackim, który jakoś ich do tego przygotował. I, jak mówiła mi matka, zawsze okazywał swoją serdeczność wobec młodych małżonków. Nie bez znaczenia może był i fakt, – o czym dowiedziałem się już znacznie później – że matka ojca, babcia Klotylda, pochodząca z Sambora miała w rodzinie greko-katolickich duchownych, czy nawet, tego już nie jestem pewien, czy nie prawosławnych popów i władyków.

Dla mnie, ten „ekumeniczny” charakter mojej rodziny (biorąc pod uwagę przypadek mojej matki, obecności w jej rodzinie tradycji dwu różnych wyznań, w których się wychowała) był zresztą czymś bliskim, naturalnym, doświadczanym niemal, na co dzień. Zważywszy przecież jeszcze i na to, że syn córki Ludomira, powstańca – Wandy – ks. Bogdan Kolinek, „wuj Bogdan”, kuzyn ojca, (związany także pod koniec swego życia z kościołem Mariackim, i ze środowiskiem „Tygodnika Powszechnego”), który przyjeżdżał do nas z Krakowa (dla dzieci zawsze z licznymi prezentami, który wtrącał, wykrzykując często dla za-

znaczenia wagi spraw, o których mówił, bądź, aby dać wyraz swemu oburzeniu, czy zdziwieniu słowa: „Panie święty...!”) – był katolickim księdzem. Od niego dostałem zdjęcia pradziadka Ludomira utrwalone na szklanych kliszach.

Pamiętam, także, jak odwiedzałem w Krakowie właśnie tę córkę Ludomira, ciotkę Wandę Benedyktowicz-Kolinek, (matkę „wujka-księdza”), która żyła jeszcze w latach osiemdziesiątych. Było to w stanie wojennym w 1982, 83 roku. Dojeżdżałem do Krakowa na zajęcia, które prowadziłem w Katedrze Etnografii UJ, mieściła się na ul. Grodzkiej, koło kościoła św. Piotra i Pawła. Wiedząc wtedy już więcej o Ludomirze, inaczej już wtedy patrzyłem przechodząc przez plac Dominikański na dom, o którym już wiedziałem, że znajdowała się w nim kiedyś jego pracownia, i na ulubioną mojej babci Klotyldy kawiarnię „Sportową”, która istniała jeszcze w tamtych latach w domu znajdującym się na rogu Grodzkiej, *vis a vis*. Łapię się na tym, że i teraz, ilekroć jestem w Krakowie i zdarza mi się, że gdy tamtędy idę – robię to samo. Zaglądam w tamte okna, także i kawiarni „Sportowej”, mimo, że już dawno tam jej nie ma, a na jej miejscu znajduje się skądinąd pożyteczny, otwarty przez całą noc Kebab.

Ciotka Wanda mieszkała na ul. Pstrowskiego (nie wiem, nie sprawdzałem czy nazwa tej ulicy zachowała się jeszcze). Była już w bardzo podeszłym wieku, częściowo sparaliżowana, na wózku, niedowidząca. Opiekowała się nią jej córka, „ciotka Jadźka”. Wykorzystywałem te dojazdy, żeby podać jakąś żywnościową pomoc, jakże potrzebną wszystkim w tamtych latach. Korzystałem z tego, że nasi ewangeliccy konfratry, bracia i siostry z Niemiec i zachodniej Europy przysyłali taką pomoc do zboru na plac Zbawiciela, więc służyła ona nie tylko metodystom, „szła” dalej, przekazywana dla znajomych i nieznanym rodzin internowanych i aresztowanych, do osób potrzebujących takiej pomocy, pochodzących z różnych środowisk (któż wtedy jej nie potrzebował, niejedno – trzydziestoletnie już dziś dziecko – ze studenckich, mieszkających wówczas w akademikach, czy innych młodych rodzin, urodzone w tych rocznikach, w tym i nasza córka Joanna – wychowało się na pochodzącej z tej pomocy odżywe, mleku w proszku dla niemowląt szwajcarskiej firmy o egzotycznie brzmiącej wtedy nazwie: „Nestlé Beba 2”).

Pamiętam, zatem, że podczas jednej z takich wizyt na Pstrowskiego, ciotka Wanda, która mimo podeszłego wieku i trapiących ją dolegliwości zachowała bardzo żywy, bystry umysł, energicznie ostrzegała, przeceniając zresztą mnie chyba: „Pamiętaj, bądź ostrożny! Jeśli się w coś angażujesz. Jeżeli masz coś niebezpiecznego, jakąś «bibułę», jakieś papiery, czy cokolwiek, nie trzymaj na Boga tego u siebie, daj to nam tutaj, u nas będzie bezpieczne, przechowamy,

nam i tak nic więcej już nie mogą zrobić. Pamiętaj bądź ostrożny, Rosjanie są strasznie pamiętliwi, wiesz przecież, co spotkało mojego ojca, i to po ilu latach! Kiedy go aresztowali i zamknęli w cytadeli. Rosjanie są strasznie pamiętliwi, nie darują, wszystko pamiętają.”

Z takich właśnie rozmów, spotkań, zdarzeń, fragmentów powstawał i budował się obraz mojego pradziadka, który w sobie noszę. Dowiadywałem się o nim więcej od innych, dzięki innym, którzy byli mu bliscy, znali go, spotkali, dając potem świadectwo o tym, czy też od tych, którzy trafili na jakąś wzmiankę o nim.

Tak było na przykład, gdy zacząłem pracować (w latach osiemdziesiątych, po Solidarności, była to moja pierwsza stała praca) w Instytucie Sztuki, gdzie do dziś pracuję, kierujący wówczas Zakładem Filmu dr Rafał Marszałek, doskonały szachista, zapytywał czy mam coś wspólnego z Ludomirem, czy o tym wiedziałem, że Ludomir był wytrawnym znawcą szachów i graczem, założycielem i prezesem klubu szachistów Krakowie. A z panią profesor Haliną Stępień, która przygotowywała wówczas i pisała swoją monografię o „monachijczykach”, wydaną później w trzech znaczących tomach², spotykając się w Instytucie na korytarzu niejedne pół godziny – „po drodze” – przegadaliśmy o pradziadku. Służąc jej swoimi kserokopiami przywiezionymi z Monachium, czy fotografiami na szklanych kliszach, w poczuciu dumy, że robię to tak samo, jak wuj Janusz i ojciec, którzy dzieląc się swymi archiwami i swoją wiedzą na temat pradziadka spotykali się z panią profesor na konsultacjach, nawet nie miałem pojęcia (nie byłem historykiem sztuki), na jaką śmieszność się narażałem wręczając między innymi przywiezioną z biblioteki Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, wykonaną tam kserokopię hasła o Ludomirze zamieszczonego w leksykonie *Kunsthistorisches Thie-me Becker Lexikon*, wydanym jeszcze na przełomie XIX i XX wieku gotykiem, który pewnie stał na półce w bibliotece Instytutu i w paru jeszcze innych bibliotekach w Polsce.

Cóż jeszcze mógłbym dodać? Muszę zaznaczyć, że ten „mój obraz” Ludomira jest zaledwie częścią tego, który istniał i istnieje w potomkach czworga jego dzieci. W rodzinie Heczków, pochodzącej z żeńskiej linii – od córki Ludomira Janiny – rozproszonej między Krakowem i Kanadą (w Krakowie mieszka Krzysztof Włodarski/Heczko/), czy lwowskiej, z której pamiętam innego nieżyjącego już kuzyna ojca, który odwiedzał nas w Warszawie – „wują Andrzeja”, architekta, (był naczelnym architektem w uzdrowisku Szczawnickim), jego opowieści, niemal wykłady, jakie snuł podczas rozmów domowych, zwłaszcza wtedy w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych miały ożywczy charakter, gdy rozprawiał o stawianych wówczas a niszczą-

cych krajobraz w Polsce, domach – bunkrach, nawet tych jednorodzinnych, prywatnych, obliczonych na to, że mają trwać na długie lata, których nic nie zniszczy i nie pokona, przeciwstawiając im ideę domu „lekkiego”, domu nomadycznego, domu – namiotu, do której powinna zmierzać, jego zdaniem, ludzkość w przyszłości, zgodnie z tendencją rosnącego wciąż przemieszczania się ludzi.

Częstokroć też, gdy rozmawiam o Ludomirze, lub tak jak teraz, że o nim opowiadam, nieodmiennie pojawia się pytanie czy ktoś w rodzinie Benedyktowiczów kontynuował, kontynuuje jego pasję malarską. Tak, – córka Wanda, o której była mowa, wspomniany, nieżyjący już wuj Janusz związany z Krakowską ASP, jego najstarszy syn Mirosław, który uczy w Państwowym Zespole Szkół Plastycznych i aktywnie działa w Polskim Stowarzyszeniu Edukacji Plastycznej w Kielcach. I nasz warszawski, najstarszy brat Miłosz, który studiował w Warszawskiej ASP. W 1979 roku wyjechał do Stanów Zjednoczonych. W latach osiemdziesiątych uprawiając malarstwo, realizując własne wystawy i projekty był bliskim współpracownikiem Zbigniewa Rybczyńskiego – laureata nagrody Oscara w dziedzinie filmu i animacji filmowej. Zmarł przedwcześnie, w wieku 47 lat, w 1992 roku w Nowym Jorku.³

Zmierzając do końca, co jak państwo pewnie zauważyli, starałem się robić już od dłuższego czasu, wplatając podziękowania w tę wypowiedź, chciałbym przejść już tylko do nich. Myślę, że pamięć o Ludomirze Benedyktowiczu jest w dobrych rękach. I za to szczególnie chciałbym podziękować panu Jackowi Frankowskiemu, urodzonemu w Broku, reprezentującemu tu środowisko leśników, który jako doradca Dyrektora Generalnego Lasów Państwowych do spraw sztuki zrobił i robi tak wiele dla zachowania tej pamięci; podejmuje nadal rozmaite inicjatywy (jeździ do Lwowa, gdzie prowadzi kwerendy, zbiera materiały do dokumentacji twórczości Ludomira, pracuje nad przygotowaniem swojego filmu o nim), a za jego pośrednictwem dziękuję też wszystkim osobom, które przyczyniły się do zorganizowania w tym roku (2011) poświęconej mojemu pradziadkowi wystawy w Ośrodku Kultury Leśnej w Gołuchowie: *Z twórczości Ludomira Benedyktowicza (1844-1926) artysty, leśnika*⁴ Dziękuję Autorowi scenariusza i komisarzowi tej wystawy – panu Konradowi Bulowi, na której obraz prezentowany dzisiaj był pokazywany. Jeszcze raz chciałbym serdecznie podziękować pani Joannie Szczepkowskiej, panu Tomaszowi Prusakowi, aktorom Studia Teatralnego: Waldemarowi Chachólskiemu, Kacprowi Pietraszewskiemu, muzykom z zespołu *Janusz Prusinowski Trio* – Januszowi Prusinowskiemu, Piotrowi Piszczatowskiemu, Michałowi Żakowi i Piotrowi Zgorzelskiemu za ich muzykę i wyśpiewane tutaj *Serce...*⁵



Ludomir Benedyktowicz, *Las*. Obraz ze zbiorów Bogusława Bobuli

Na sam koniec zostawiam specjalne i szczególne podziękowania dla Piotra Borowskiego – dziękuję Ci Piotrze, za Twoją cierpliwość i upór, za to, że się cierpliwie upierałeś, żeby ten obraz tu pokazać. Ja byłem sceptyczny, wiedząc, że publikując na łamach „Kontekstów” dokumentację z tych niezwykłych spotkań z obrazami, jakie prowadzisz tu u siebie na Lubelskiej i obawiając się tego, że kiedyś, kiedy przyjdzie pora i na ten odcinek, i ukaże się on w piśmie, które redaguję, będzie mogło to być pochytywane mi za nepotyzm, do końca miałem, więc nadzieję, myślałem, że to jakoś mi się upiecze, że da się to zastąpić jakimś innym obrazem. Dlatego dziękuję Ci za ten upór, bo teraz już widzę, że kiedy się on ukaże będzie to rok 2013. Dziękuję Ci, więc i za to, że i o tym pomyślałeś: – że będzie to nasz wspólny trybut dla uczczenia i upamiętnienia obchodzonej w tym roku 150 rocznicy Powstania Styczniowego.

Dziękuję Ci w ogóle, Piotrze, za ten Twój pomysł „Historii jednego obrazu”, w której możemy brać udział i życzę Ci, by Twoja działalność rozwijała się i trwała tutaj dalej. A jak znakomitym reżyserem tych spotkań jest Piotr – bo także i dzisiaj do głosu dojdą jeszcze te tajemnicze, niezaplanowane wcześniej, tajemne związki, jakie zachodzą i ujawniają się pomiędzy ludźmi i obrazami na tych spotkaniach – to zaraz państwo zobaczą. W moim przypadku, należą do nich te, które pojawiły się, począwszy już od pierwszego: Żeromski, który mieszkał u mojego pradziadka w Krakowie, a o którym wcześniej opowiadała Magdalena Kraszewska, prezentując pejzaż Witkacego i mówiła o związkach swego dziadka Dr Kraszewskiego z Żeromskim w Zakopanem. Potem – Wankie, o którym opowiadała pani Joanna Wolfram – przez postać Gersona i ten motyw Monachium, ewangelików w Warszawie, protestanckich (holenderskich) młynów mielących na warszawskim Młynowie i cmentarza ewangelickiego na Młynarskiej; za chwilę pojawi się jeszcze jeden. Będą państwo mogli go zobaczyć. Otóż okazało się, że pan Bogusław Bobula, który tu opowiadał o rodzinie Dźyżgów i Szlenkierów, i prezentował obraz Luki Giordano, znajdujący się w jego rodzinnych zbiorach, ma w nich także obraz Ludomira Benedyktowicza, może nawet bardziej dla niego typowy, na którym dobrze widać tę snycerską i koronkową zarazem, tak charakterystyczną dla Ludomira robotę: „miedziane kute kowalską robotą, sosny czy białe brzozy obciążone tkackim zabiegiem” – jak pisał Terlecki o malowanych przez niego drzewach – studium drzew, obraz lasu.

Dziękuję bardzo panu Bogusławowi Bobuli za wypożyczenie tego obrazu, że możemy go dzisiaj tutaj zobaczyć. Że mogliśmy w ten sposób po raz pierwszy w „Historię jednego obrazu” tworzoną przez Piotra Borowskiego i pisaną tu na Lubelskiej, wpisać także i to

dzisiejsze – nawet nie wiem, czy w ogóle widziały się one i spotykały ze sobą przedtem, wcześniej – spotkanie dwu obrazów.

Dziękuję Państwu bardzo, że przysłiszcie na to spotkanie.

Przypisy

- 1 Cyt za: Leopold Grzegorek, *Ludomir Benedyktowicz – syn ziemi podlaskiej*, w: *Ludomir Benedyktowicz 1844-1926, powstaniec podlaski 1863 r. – malarz bez rąk*. Muzeum Okręgowe w Siedlcach, Siedlce 1979, s. 6
- 2 Stępień H., *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1855*, *Studia z historii sztuki*, red. W. Juszcak, J. Kowalczyk, T. Mroczo, J. Pietrusiński, t. 44, Wrocław 1990. *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, Warszawa 2003. Stępień H., Liczbińska M., *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe*, [w:] *Studia z historii sztuki*, red. W. Juszcak, J. Kowalczyk, J. Pietrusiński, t. 47, Warszawa 1994.
- 3 patrz: katalog *Miłosz Benedyktowicz (1945-1992)*, wyd. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum ASP i Galeria 3A, ASP w Warszawie, Warszawa 1994 red. Zbigniew Benedyktowicz i Maryla Sitkowska towarzyszący wystawie pośmiertnej malarstwa i scenografii Miłosza Benedyktowicza, autora scenografii do filmów Rybczyńskiego. Wystawa zorganizowana przez Muzeum Akademii Sztuk Pięknych i Galerię 3A, ASP w Warszawie grudzień 1994 – styczeń 1995, prezentowana była również w Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy i w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie oraz w Konsulacie RP w Nowym Jorku w 1995 roku.
- 4 Wystawa: *Z twórczości Ludomira Benedyktowicza (1844-1926) artysty, leśnika*, Ośrodek Kultury Leśnej w Gołuchowie, 15 kwietnia – 30 maja 2011 roku. Projekt katalogu: Konrad Bul, Scenariusz wystawy, Komisarz wystawy: Konrad Bul, Aranżacja wystawy: Rafał Walendowski. Warto w tym kontekście wskazać i na inne wydawnictwa i wystawy, na których ostatnio pojawiały się obrazy Ludomira Benedyktowicza: *Pejzaż malarzy polskich ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki*. Katalog wystawy. Druk Bernardinum, Pelplin 2004; *Katalog wystawy Malarze polscy w Monachium („I po co myśmy tam jechali”)*. Opracowanie: Eliza Ptaszyńska, Zbigniew Fałtynowicz, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 2005; Aleksandra Krypczyk *NASTROJE NATURY. Pejzaż w twórczości polskich monachijszczyków w II połowie XIX wieku*. Katalog wystawy w Muzeum Historii Katowic 8 maja – 31 lipca 2006 roku. Katowice 2006; Igor Chomyn, *150 arcydzieł malarstwa polskiego ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki*. Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie. Wydawnictwo Bernardinum w Pelplinie, 2006.
- 5 *Serce...* można usłyszeć i dostępne jest na stronie: <http://www.youtube.com/watch?v=eRjtbuilGdc>. (dostęp 10 marca 2011). Patrz też: <http://www.januszprusinowskitrio.pl>; <http://www.facebook.com/prusinowskitrio>; <http://www.myspace.com/januszprusinow...> – oraz festiwal Wszystkie Mazurki Świata: <http://www.festival-mazurki.pl/>



Spotkanie na Lubelskiej Historia Jednego Obrazu. Ludomir Benedyktowicz, 17 grudnia 2011.

Od góry: Zbigniew Benedyktowicz.

Waldemar Chachólski i Kacper Pietraszewski czytają teksty i przygotowują mikrofon dla Joanny Szczepkowskiej.

Noty o autorach

Janusz Barański – dr hab., adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Autor prac z zakresu mitologii słowiańskiej, retoryki słowa publicznego, rytuału, kultury materialnej, kultury popularnej, muzealnictwa, teorii kultury, studiów kulturowych, metodologii nauki, estetyki antropologicznej, m.in. książek *Socjotechnika między magią a analogią. Szkice o masowej perswazji w PRL-u i III RP, Świat rzeczy. Zarys antropologiczny oraz Etnologia i okolice. Eseje antyperyferyjne*.

Antoni Beksiak – muzykolog, kurator „Turning Sounds”, „Gębofonu” i „Ad Libitum”, krytyk muzyczny, twórca. Zajmuje się muzyką poważną, jazzową, pop i etniczną. Współzałożyciel Stowarzyszenia „Dom Tańca”, działającego na rzecz tradycyjnej muzyki i tańca Polski Centralnej. Autor analiz, audycji radiowych (w II programie PR i w dawnej Rozgłośni Harcerskiej), niegdyś redaktor działu w „Ruchu Muzycznym”. Coraz intensywniej oddaje się wokalistyce technik rozszerzonych (między innymi w zespole wokalnym „Gęba”) i kompozycji.

Zbigniew Benedyktowicz – antropolog kultury. Wykładowca w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, pracuje w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, kierował Zakładem Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej. Redaktor naczelny kwartalnika „Konteksty”, członek redakcji „Kwartalnika Filmowego”. Zajmuje się problematyką wyobraźni symbolicznej i antropologią kultury współczesnej. Autor licznych artykułów na ten temat, współautor i redaktor naukowy książek: *Film i kontekst* (1988), *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia* (1991), *Zbigniew Rybczyński – podróżnik do krainy niemożliwości* (1993). Autor książek z zakresu antropologii kultury: *Dom w tradycji ludowej* [z Danutą Benedyktowicz] (1992), *Portrety „Obcego”. Od stereotypu do symbolu* (2000), *Dom – droga istnienia. Dom w tradycji ludowej* [w: 7 Triennale Sztuki Sacrum *Dom – droga istnienia*. Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa 2009, *The Home – the Way of Being. Home in Folk Tradition*, z Danutą Benedyktowicz, Częstochowa 2009].

Piotr Borowski – aktor i reżyser teatralny. Twórca niezależnej warszawskiej sceny Studium Teatralne na Lubelskiej 30/32 na warszawskiej Pradze. W działalność teatralną zaangażowany jest od 1975 roku, kiedy związał się z teatrem Laboratorium J. Grotowskiego. Brał udział m.in. w przygotowaniach i realizacji Uniwersytetu Poszukiwań Teatru Narodów we Wrocławiu. W latach 1977-83 był aktorem i muzykiem w grupie teatralnej prowadzonej przez W. Staniewskiego. Po wyjeździe do Włoch, w latach 1985-93, Borowski pracował w Ośrodku Jerzego Grotowskiego w Pontederze. W 1995 roku prowadził warsztaty teatralne w CSW w Warszawie. W 1996 roku założył niezależną grupę teatralną Studium Teatralne, z którą zrealizował szereg przedstawień.

Dariusz Czaja – redaktor „Kontekstów”, antropolog kultury, eseista. Dr hab., wykładowca UJ. Dawniej stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego”. Jest autorem kilku książek, m.in.: *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne* (2004), *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe* (2006), *Lekcje ciemności* (2009) i *Gdzieś dalej, gdzie indziej* (2010, nominacja do nagrody „Nike”). Stale publikuje w „Kontekstach”, „Kwartalniku Filmowym”, „Kronosie”, „Dwutygodniku”.

Jacek Frankowski – z wykształcenia leśnik, z zainteresowań historyk, z zawodu karykaturzysta, ilustrator i filmowiec dokumentalista. Debiutował w dziedzinie rysunku prasowego w 1974 roku równocześnie w „Słowie Powszechnym” i „Lesie Polskim”. Współpracował z ponad setką tytułów prasowych i programów telewizyjnych, w tym ze „Szpilkami”, „Karuzelą”, „Rzeczpospolitą”, „Courier Internationale” i in. Miał ponad dwieście wystaw indywidualnych w kraju i za granicą. Stworzył trzy cykle karykatur odnoszące się do filmów Jerzego Hoffmana: *Ogniem i mieczem*, *Stara Baśń* i *1920 Bitwa Warszawska*. Zaprojektował lalki zwierząt do szopki satyrycznej *Polskie ZOO* emitowanej na początku lat dziewięćdziesiątych w TVP. Autor ilustracji do kilkunastu książek. Zrealizował sześć filmów dokumentalnych, w tym *10.04.2010 Las Katyński*, będący zapisem przebiegu uroczystości w Katyniu w dniu katastrofy samolotu prezydenckiego. Laureat tytułu „Karykaturzysta Roku 1992” przyznanego przez Kapitułę Karykaturzystów oraz nagrody tygodnika „Szpilki” w dziedzinie rysunku satyrycznego „Złota Szpilka '91”. Sekretarz Założycielskiego Walnego Zebrania Stowarzyszenia Polskich Artystów Karykatury zorganizowanego w 1987 roku przez Eryka Lipińskiego. Prezes SPAK przez dwie kadencje, obecnie prezes honorowy. Członek Kapituły Orderu Uśmiechu.

Jan Gondowicz – krytyk, tłumacz i eseista. Stały współpracownik „Kontekstów”. Uformowany w krę-

gu inspiracji surrealistycznych, zwraca się ku postaciom, dziełom i faktom pośrednim, ekscentrycznym i pozakategorialnym. Jest autorem zbiorów szkiców i esejów *Pan tu nie stał* (2011) oraz *Paradoks o autorze* (2011). Jest też autorem bestiariusza *Zoologia fantastyczna uzupełniona* (1995, 2007), antologii tekstów surrealistycznych *Przekleństwa wyobraźni* (2010) oraz krótkiej monografii *Szulz* (2006). Jako tłumacz przyswoił polszczyźnie m.in. teksty Daniła Charmsa, Josifa Brodskiego, Karela Čapka, Gustave'a Flauberta, Alfreda Jarry'ego, Raymonda Queneau i Georges'a Pereca.

Wiesław Juszcak – historyk sztuki, filozof, profesor Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego i Instytutu Sztuki PAN. Autor wielu książek i artykułów oraz tłumaczeń (w tym z literatury pięknej). Wybitny znawca malarstwa polskiego XIX i XX w. Obecnie jego główne zainteresowania badawcze to filozofia sztuki oraz historia religii. Prowadzi wykłady monograficzne poświęcone m.in. archaicznej greckiej myśli o sztuce, koncepcji sztuki u Platona, teorii sztuki u Heideggera oraz związkowi sztuki i religii. Opublikował m.in. *Wojtkiewicz i nowa sztuka* (1965); *Jan Stanisławski* (1972); *Postimpresjonisci* (1973); *Malarstwo polskie: modernizm* (1977); *Młody Weiss* (1979); *Fakty i wyobrażenia* (1979); *Zasłona w rajskie ptaki albo o granicach „okresu powieści”* (1981); *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki* (1995), a także przekłady *Coctail Party* Eliota oraz dwóch poematów Blake'a: *Milton, Zaślubiny Nieba i Piekła*. Ostatnio wydał: *Pani na żurawkach. Tom 1: Realność bogów* (2002), *Malarstwo polskie modernizmu* (2005) i zbiór tekstów *Wedrówka do źródeł* (2010) *Archeologia mitu*. W 2010 roku został uhonorowany nagrodą polskiego PEN Klubu im. Ksawerego i Mieczysława Pruszyńskich.

Beata Klocek di Biasio – ukończyła Wydział Historii Sztuki na KUL oraz Dipartimento Lettere e Filosofia na Uniwersytecie La Sapienza w Rzymie. Stopień doktora nauk humanistycznych uzyskała w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk (rozprawa doktorska pt. *Mit Europy w polskiej kulturze artystycznej i w malarstwie polskim XX wieku*). Prowadzi zajęcia w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej i na Uniwersytecie we Florencji. Była współorganizatorem konferencji w Instytucie Sztuki PAN oraz we Florencji w roku 2007 i 2008: *Mity i symbole Europy*. Zajmuje się tradycją antyku w kulturze współczesnej, problematyką komunikacji wizualnej oraz *gender*.

Łukasz Kossowski – kurator działu sztuki warszawskiego Muzeum Literatury. Kurator wystaw, m.in.: *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów* (Kielce – Kraków, 1981), *Polska – Japonia, 1919-99* (Hillside Forum, Tokio, Amenity Park, Osa-

ka, Muzeum Literatury w Warszawie, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, 2000), *Pejzaże Wojciecha Weissa* (Muzeum Narodowe w Kielcach, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1985), *Totenmesse. Munch. Weiss. Przybyszewski* (Muzeum Literatury w Warszawie, 1995, Munch-museet, Oslo, 1996), *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914* (Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1997), *Młoda Polska. Słowa. Obrazy. Przestrzenie* (Muzeum Literatury w Warszawie, Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chalubinskiego w Zakopanem, 2008), *Jan Lebenstein. Demony* (Muzeum Literatury w Warszawie, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2005) i *Cudowne lata. Muzyka. Poezja. Malarstwo. Lata 70., 80.*

Antoni Kroh – historyk kultury, pisarz, tłumacz. Długoletni współpracownik kwartalnika „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa”. W latach 70. komisarz konkursów i wystaw sztuki ludowej Karpat Polskich. Współautor (z Barbarą Magierową) wystaw: *Łemkowie; Duchy epoki, czyli pierwsza wojna światowa trwa do dziś, Tradycje sokolstwa polskiego, Spisz*. Opublikował m.in. *Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich* (1979), *O Szwajtku i o nas* (1992, 2002), *Sklep potrzeb kulturalnych* (2000, 2005, 2010), *Tatry i Podhale* (2002, 2005), *Łemkowszczyzna* (2006), *Praga* (2007), *Losy dobrego żołnierza Szwajjka czasu wojny światowej* (nowy przekład z komentarzami, 2009), *Starorzeczka* (2010).

Maciej Krupa – etnolog (studia UJ), studia doktoranckie (Instytut Historii KUL), przewodnik górski, publicysta, tłumacz. Współautor wystawy *Zakopiańscy. W poszukiwaniu tożsamości* i książki pod tym samym tytułem. Ponadto autor kilku książek i wielu tekstów na tematy różne. Publikuje m.in. w „Kontekstach” (rzadko) i kwartalniku Tatrzańskiego Parku Narodowego „Tatry” (regularnie). Pracował jako dziennikarz w BBC World Service w Londynie. Mieszka w Zakopanem.

Małgorzata Maj – pracuje w Instytucie Etnologii i Antropologii UJ. Specjalizuje się w etnologii Polski i Bałkanów. Jej zainteresowania koncentrują się zarówno wokół tradycyjnej kultury ludowej, jak i współczesnych fenomenów kulturowych. Aktualnie realizuje projekt badawczy dotyczący nazistowskich badań rasowych i ludoznawczych w czasie II wojny w Polsce.

Barbara Major – etnolog, doktor nauk humanistycznych. Od wielu lat pracuje jako kuratorka wystaw w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie.

Urszula Makowska – historyk sztuki, pracuje w zespole autorsko-redakcyjnym *Słownika artystów polskich i obcych w Polsce działających* w Instytucie Sztuki PAN

w Warszawie. Zajmuje się głównie sztuką polską XIX i pierwszej połowy XX wieku, a zwłaszcza jej marginesami i pograniczami (m.in. teksty o wiedzy tajemnej Wschodu, o micie dzieciństwa, o chorobie artysty, o twórczości plastycznej poetów polskich, pocztówkach związanych z tematyką literacką i muzyczną, o recepcji twórczości Juliusza Słowackiego oraz o obyczajowości, życiu artystycznym i naukowym na Kresach południowych).

Maria Małanicz-Przybylska – antropolożka kultury i muzykolożka. Doktorantka w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi badania nad współczesnym funkcjonowaniem muzyki góralskiej na Podhalu.

Piotr Mazik – historyk sztuki, narciarz wysokogórski, przewodnik tatrzański.

Aleksandra Melbchowska-Luty – historyk sztuki, doktor nauk humanistycznych. Specjalizacja: historyk sztuki polskiej XIX/XX w. Adiunkt w Instytucie Sztuki PAN (gdzie pracowała w latach 1955-1985), Pracownia Słownika Artystów Polskich. Opublikowała m.in. *Teofil Kwiatkowski* (1966); *Widmo. Życie i twórczość Ludwika De Laveaux* (1988); *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej XIX w.* (1993 – wspólnie z Piotrem Szubertem); *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX w.* (1997); *Nokturny. Widoki nocy w malarstwie polskim* (1999), *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida* (2001); *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego 1918-1939* (2005); *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego* (2012).

Bohdan Michalski – profesor SWPS w Warszawie, gdzie obecnie wykłada socjologię Europy. Badacz twórczości S.I. Witkiewicza. Związany był z Instytutem Sztuki PAN. *Visiting Scholar* w Amerykańskim Instytucie Filmowym (AFI) w Los Angeles oraz na Uniwersytecie Kalifornijskim w San Diego i Berkeley. Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oraz Stowarzyszenia Autorów ZaiKS. Jest autorem m.in. książki pt. *Metafizycy polskiej filozofii: Ingarden, Witkacy, Leszczyński. Spór o istnienie świata realnego* (2002).

Wojciech Michera – dr hab., pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW. Zajmuje się antropologią obrazu i narracją wizualną. Autor kilkudziesięciu publikacji (m.in. książki *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Warszawa 2010). Członek redakcji „Kontekstów”.

Waldemar Okoń – historyk sztuki, poeta, profesor UW. Jest autorem dziewięciu książek z zakresu historii sztuki, dotyczących głównie polskiej i europejskiej historii sztuki XIX i XX w. oraz sztuki nowoczesnej.

Zajmuje się także twórczością literacką i poetycką. Obecnie pełni funkcję wiceprezesa wrocławskiego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Maria Poprzęcka – historyk sztuki, profesor Instytutu Historii Sztuki UW. Kierownik Podyplomowego Studium Muzealnictwa IHS UW oraz kierownik Zakładu Dziejów Myśli o Sztuce. Od 1998 prezes Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Zajmuje się głównie malarstwem XIX wieku, zarówno „wysokim”, jak i popularnym, usytuowanym w szerokim kontekście krytycznym i teoretycznym. W pracy naukowej istotne są dla niej zagadnienia metodologiczne i aksjologiczne, zwłaszcza wynikające z badań nad sztuką nowoczesną. Ostatnio wydała: *Galeria. Sztuka patrzenia* (Warszawa 2003), *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa* (Gdańsk 2008; Nagroda Literacka Gdynia), *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i Życie* (Warszawa 2012).

Tomasz Adam Pruszek – doktor historii sztuki i muzealnik, kustosz w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy. Jego zainteresowania badawcze to głównie malarstwo polskie XIX-XX wieku, dzieje rezydencji oraz kultura materialna i obyczaje ziemiaństwa polskiego. Jest laureatem LII Konkursu im. ks. prof. Szczęsnego Dettloffa. Autor książek: *O ziemiańskim świętowaniu. Tradycje świąt Bożego Narodzenia i Wielkiejnocy* (2006 i 2011); *Malarstwo polskie ze zbiorów Narodowego Banku Polskiego* (2009); „...żem zawsze życzliwy temu domowi”. *Relacje rodzin Pruszków i Chopinów od końca XVIII do lat 60. XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem losów rodziny Pruszków* (2010); *Sztuka europejska w zbiorach Narodowego Banku Polskiego* (2010); *Ziemiańskie święta i zabawy. Tradycje karnawalowe, ślubne, dożynkowe i inne* (2012). Ponadto opublikował kilkadziesiąt artykułów oraz not biograficznych oraz ponad pół tysiąca not katalogowych, głównie z dziedziny malarstwa polskiego.

Czesław Robotycki – etnograf, antropolog kultury. Profesor, dyrektor Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Autor książek: *Tradycja i obyczaj w środowisku wiejskim, Environment and Pollution* (razem z M. Ekstromer), *Etnografia wobec kultury współczesnej, Nie wszystko jest oczywiste* oraz 140 artykułów. Redaktor wydawnictw UJ: „Prace Etnograficzne”, serii „Anthropos”, przewodniczący Rady Programowej serii „Cultura” Zajmuje się analizą różnych form polskiej kultury współczesnej i Europy środkowej (świadomość narodowa i etniczna, twórczość amatorska i inne formy ekspresji kulturowej, etos, obyczajowość itp.).

Wojciech Szatkowski – historyk, narciarz wysokogórski, pracownik Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, autor książki *Goralenwolk – historia zdrady*.

Monika Sznajderman – antropolog kultury, wydawca. Dawniej związana z Instytutem Sztuki PAN (gdzie obroniła doktorat), od wielu lat prowadzi (wraz z Andrzejem Stasiukiem) Wydawnictwo Czarne. Jest autorką następujących książek: *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS* (1994), *Współczesna Biblia Pauperum. Szkice o wideo i kulturze popularnej* (1998), *Blażen. Miski i metafory* (2000), *Znikająca Europa* (2006, red. z Kathariną Raabe).

Kuba Szpilka – etnolog (studia na UJ), studia doktoranckie w Instytucie Sztuki PAN, pisze pracę doktorską poświęconą etnologicznej interpretacji kultury masowej. Miłośnik gór, taternik, alpinista. Autor licznych artykułów, publikuje w „Kontekstach”, kwartalniku „Tatry” (Magazynie Tatrzańskiego Parku Narodowego), jego teksty ukazały się w licznych pracach zbiorowych, m.in.: *Mitologie popularne* (pod red. Dariusza Czai, 1994). Autor książki *Bóg się rodzi* (z M. Krupą i J. Mikołajewskim, z ilustracjami Józefa Wilkonia, 2007). Mieszka w Kościelisku.

Tymon Terlecki – nestor polskiej literatury emigracyjnej, krytyk literacki i teatralny, eseista, organizator życia naukowego i literackiego w Anglii oraz Stanach Zjednoczonych. Na zaproszenie Leona Schillera wykladał historię i teorię teatru w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Warszawie. Po wojnie pozostał na emigracji. Mieszkał w Londynie, współpracował z paryską *Kulturą*. W latach 1954-59 był przewodniczącym Związku Pisarzy na Obczyźnie. Współpracował z Rozgłośnią Polskiego Radia Wolna Europa. Od 1964 mieszkał w Stanach Zjednoczonych. Wykładał na Uniwersytecie w Chicago teorię literatury i teatru. Przełożył *Ciemność w południe* Koestlera. Ważniejsze prace: 1937 – *Rodowód poetycki Ryszarda Berwińskiego*; 1951 – *Teatr amatorski*; 1999 – *Spotkania ze swoimi*, red. naukowa Janusz Degler, (Wrocław); 2003 – *Emigracja naszego czasu* (wyd. UMSC, Lublin); 2006 – *Zaproszenie do podróży. Szkice o miastach i kulturach* (wyd. słowo/obraz terytoria).

Stanisława Trebunia-Staszal – etnolog, pracuje w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Zajmuje się kulturą ludową regionów karpaccich, folklorem, strojem, modą oraz regionalizmem. Obecnie prowadzi badania związane z działalnością niemieckich

antropologów na terenie Podhala w czasie II wojny. Jest autorką artykułów naukowych i popularno-naukowych oraz trzech publikacji książkowych: *Śladami podhalańskiej mody* (2007, 2010), *Stroj górali podhalańskich* (2011), *Z Nowego Targu do Kieżmarku. Stroje ludowe polsko-słowackiego pogranicza* (2012, współautor: Jan Olejnik).

Jerzy S. Wasilewski – etnolog, doktor habilitowany, pracuje w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW. W latach 1971-80 był uczestnikiem corocznej ekspedycji IHKM PAN do Mongolii. Prowadził też penetrację etnograficzną innych krajów Azji. Autor książek: *Podróż do piekieł, rzecz o szamańskich misteriach*, Warszawa 1979, *Tabu a paradygmaty etnologii*, Warszawa 1989.

Elżbieta Wolicka-Wolszleger (1937-2013) – filozof, historyk sztuki. Profesor dr habilitowany, w latach 1990-2004 kierownik Katedry Teorii Sztuki i Historii Doktryn Artystycznych KUL. Autorka książek: *Byt i znak. Filozoficzne podstawy semiotyki u Jana od św. Tomasza* (Lublin 1981); *Mit – symbol rozwinięty. W kręgu platońskiej hermeneutyki mitów*, cz. II (Lublin 1989); *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej* (Lublin 1994); *Próby filozoficzne. W kręgu wybranych zagadnień „filozofii wieczystej” i współczesnej antropologii* (Kraków 1997); *Rozważania wokół Kanta. Prolegomena do filozofii kultury jako krytyki władz podmiotu* (Lublin 2002). Przez wiele lat współpracowała ze „Znakiem” i „Tygodnikiem Powszechnym”.

Elżbieta Barbara Zybert – prof. UW, związana z Instytutem Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych. Od 2008 do chwili obecnej jest dziekanem Wydziału Historycznego UW. W swoim dorobku naukowym posiada ponad sto artykułów zamieszczonych w wydawnictwach polskich i zagranicznych. Jest autorką książek: *Międzynarodowa i narodowa działalność informacyjna w zakresie edukacji* (1992); *Biblioteki więzienne. Zarys problematyki* (1991); *Koncepcja organizacyjno-programowa informacji edukacyjnej w Polsce* (1994); *Kultura organizacyjna w bibliotekach. Nowe i stare idee w zarządzaniu biblioteką* (2004); *Jakość w działalności bibliotek. Oceny – pomiary – narzędzia* (2007).

Summaries

Renewal of the doctorate of Professor Wiesław Juszcak at Warsaw University

Maria Poprzęcka *Laudatio*

Elżbieta Barbara Zybert *Several Words from the Dean of the Historical Department*

Waldemar Okoń *The Great Magus and Exegete of Polish Science*

Elżbieta Wolicka-Wolszleger *Speech of Sources: What are Things in their Ultimate Essence?*

Czesław Robotycki *The Anthropologist along the Paths of the World of Art and Values*

Wiesław Juszcak *A Word about the Myth*

Janusz Barański *Highlander Culture and Memory*

The point of departure for this article is the Polish highlander culture of the Podhale region, an exceptional case of local culture and a valuable laboratory of cultural constancy and change. For those reasons, this particular culture also became a *sui generis* domain of a theoretical dispute about the comprehension of such phenomena as tradition/modernity, continuum/change, authenticity/non-authenticity, and the autotelism/instrumentalism of culture. The dispute also enters the range of the obligations of the researcher threatened with a confrontation with methodological dilemmas along the cognitive objectivism/subjectivism, distance/involvement, etc. axis. The above problems compel him to pursue reflections about the meanings of basic terms and concepts serving the description/explanation of cultural phenomena. This hold true in particular for the context of folk qualities, whose explanatory usefulness does not decrease albeit its meaning content succumbs to changes calling for methodical recognition and use in the scientific discourse.

Jan Gondowicz *Demonic Zakopane – Myth and Fact*
Zakopane – the only Polish locality considered to be demonic – emerged 130 years ago as the utopian project of visitors representing the Polish intelligentsia. Justification for this opinion was sought in assorted sources: Zakopane was supposed to possess the qualities of a health resort, provide foundations for new social harmony, and become the fount of a revival of national sturdiness and supreme “racial” ideals, an artists’ colony, and a site for the abolition of the antinomy of nature and culture. The fiasco of this vision was accompanied by a growth of the “dark” mythology of Zakopane, still alive today, first envisaged as a place for the suspension of “normalcy” for the sake of individualism (Witkacy) and next as a decadent community with an underpinning of irony (Rafał Malczewski). Thus comprehended miasma of Zakopane isolated the local residents within the range of their esoteric, incomprehensible and indissoluble problems, whose in-depth examination threatens the psychic equilibrium of the inhabitants of the lowlands.

Antoni Kroh *The Tatra Museum – First and Last Love*
A sentimental and simultaneously anecdotal reminiscence about the Tatra Museum in Zakopane, where the author worked as an ethnographer in 1967-1970; he remained loosely connected with this institution for more than forty years. We read about people, ambience, changing outer conditions, and problems associated with the protection of folk art from the Podhale region.

Maciej Krupa *Zakopane is a School of Longing*

The author analysed the names of hotels, guesthouses, villas and restaurants in Zakopane from the beginnings of the resort to the present day. Up to the First World War they described the world of Zakopane in the categories of a province, but in the interwar period the number of names designating affiliation with the great world and the centre grew, thus disclosing a provincial mentality. This trend is continued to this day, indicating that Zakopane remains provincial and for this reason, to cite Sławomir Mrożek, is a “a school of longing”.

Zbigniew Benedyktowicz *The Identity Primer*

Kuba Szpilka *Following Traces – About the Residents of Zakopane in Search for Identity*

A presentation of Zakopane qualities as a cultural phenomenon constantly created by the local inhabitants – a narration about existence between Mt. Giewont and Gubałówka Hill, with a town in the middle. This is a story written by resorting to human fate and efforts at its comprehension as well as material monuments – the outcome of work and events.

Wojciech Michera *Residents of Zakopane and the Nekyia*
In their programme text the authors of the exhibition: “Residents of Zakopane in search for identity” refer to the category of the “fragment”, defining the latter in a manner proposed in the book by Dariusz Czaja (“sometimes fragments may indicate the whole”). The author of the article agrees that the “poetic of the fragment” is important for the narration of the Zakopane exposition but proposed, by way of an example, a decisive radicalisation of the manner of its comprehension. In his interpretation, the fragment is an irreducible aspect of the image, including a photographic one; it is a diffraction force that while shattering the illusion of a whole does not offer anything in return but only endlessly multiplies particular frames and “fissures”.

Piotr Mazik *The Role of Photography in History*
Do we delve into history whole looking at photographs? Do we take them while thinking about writing history? Roland Barthes extracted the difference between participation in history and its study. The parallel nature of those activities is probably impossible. The division into the moment of taking a photograph – recording reality and watching it, i.e. transition into history, is much too simple. The role played by the photograph in history, its recording, deciphering and deformation is highly ambivalent. Hence the form of this text is somewhat unsteady and mosaic-like, and derived of the inner light that breaks through chaos. It introduces anxiety, just as in the case of the object of its interest. The fleeting nature of photographs forces us to assume an erroneous interpretation, the role of an accident, and distracts attention focused on the theme and the author’s intentions, the creation of the portrayed. Photographs, however, still continue to be the most universal manner of recording, an imprint of reality. Aware of the fleeting nature of memory and how written history does not adhere to the world, which we recall or in whose appearance, we believe, the photograph is the only possible way.

Wojciech Szatkowski *Goralenvolk – an Identity Crisis*
The text attempts to resolve several questions. Who betrayed and why? Who created the theory about the Teutonic origin of the Polish Tatra Mts. highlanders? At the time of the Nazi occupation *Goralenvolk* was the most significant and largest organised form of collaboration in Poland. This certainly black page in the history of the Podhale region has been rarely discussed. Rejected, it gives rise to various emotions and for years has been surrounded by a *sui generis* conspiracy of silence. Unsurprisingly, the topic is not readily broached in Podhale, an attitude that was conducive for the communists, on the one hand, and for the surviving parti-

cipants of the wartime events, on the other hand. Censorship effectively assisted in this conspiracy of silence and *Goralenvolk* was mentioned in few scattered, fragmentary and low-circulation publications. Praise is due to those authors who endeavoured to write about it, i.a. Janusz Berghauzen, Henryk Jost, Sylwester Leczykiewicz, Adam Palmrich, and Włodzimierz Wnuk. The first monograph on the history of *Goralenvolk* appeared 66 years after the war: the book by Wojciech Szatkowski demonstrates the mechanisms of treason.

Małgorzata Maj, Stanisława Trebunia-Staszek *Nazi Anthropological and Folklore Studies in the Podhale Region. Document and Memory*

The authors are interested in the documentation created at the time of the Second World War by the Nazi Institut für Deutsche Ostarbeit in Cracow, and predominantly by one of its sections – Sektion Rassen und Volkstumforschung, involved in anthropological and ethnographic studies focused on selected groups of the population of the General Government, including highlanders of the Podhale region. The prime task of the project realized by M. Maj is to examine and partly verify heretofore knowledge about the work performed by Sektion Rassen- und Volkstumforschung IDO in Podhale during the 1941-1942 period upon the basis of an extensive collection of previously unknown documents, in 2008 entrusted to the Jagiellonian University Archives. At the same time, by referring to accounts by still living persons (at the time, school children) subjected to anthropological and medical examinations, the authors tried to demonstrate the way in which the campaign conducted by Nazi anthropologists left an imprint upon the children’s memory.

Aleksandra Melbechowska-Luty *Several Recollections about the Zakopane Wood Industry School and Its Carvers (1876-1939)*

The Wood Industry School opened in Zakopane in 1876 was an important centre of teaching construction, furniture production and carving. During the nineteenth century the Tatra Mts. and the Podhale region, together with their pantheistic landscape, were conceived as “sacred space”, a terrain that in contrast to big city culture attracted numerous outstanding authors, i.e. the instigator of the “Zakopane style” Stanisław Witkiewicz, Tytus Chałubiński, and Karol Szymanowski. For long, the school existed within the Austrian partition area and its first headmasters: Franciszek Neužil and Edgar Kováts taught according to methods imposed by Vienna, thus recommending the emulation of Alpine design. A genuine breakthrough came with Karol Stryjeński (1923-1927), who restored the prominence of the local art of Podhale, stimulated the

pupils' imagination, and developed their inborn talents. In 1938 another rebirth of the school was achieved by Antoni Kenar, who from 1947 was head of the State Secondary School of Art Techniques. Eminent artists who proved permanently influenced by Zakopane and the Tatra Mts. region included Jan Szczepkowski, a sculptor enamoured of folk carving; using the system of "highlander wedges" he executed in pine wood, i.e. the Nativity Shrine, winner of the Grand Prix at the Paris exhibition of 1925.

Urszula Makowska *The Zakopane Berghof*

A medical institution in Zakopane for "those suffering from chest ailments" established and headed in 1902-1918 by Kazimierz and Bronisława Dłuski was the first tuberculosis sanatorium in the Polish high mountains. Its building referred to the architectural conception of an ideal sanatorium conceived by Dr. Karl Turban from Davos, and the interior arrangement and equipment corresponded to European standards. Therapy and the patients' daily schedule also did not differ from Swiss norms, and thus even the details of the Zakopane-based institution resembled the Berghof described by Thomas Mann in *The Magic Mountain*. The distinguishing features of the Polish sanatorium against the background of similar institutions across Europe were the outcome of the ambitions of its authors, who decided to render it not only an exemplary centre using almost exclusively local products but also a showpiece of Polish art. This is the reason why the design of the generally accessible interiors was entrusted to artists – Jan Rembowski, Karol Frycz, Henryk Uziębło and Wojciech Brzega. In this fashion, the sanatorium became a prolongation of a literary-art salon, whose role was played at that time by Zakopane. The establishment of the sanatorium coincided with an outbreak of animosity amidst the authorities and residents of Zakopane towards patients suffering from tuberculosis, whose presence could have deterred potential visitors. At the beginning of the twentieth century the tuberculosis myth, questioned and incapacitated in *The Magic Mountain*, still remained real in the Tatra Mts. resort despite, or because of the fact that this was the site of a first attempt at a successful battle against the disease in Poland.

Antoni Beksiak When in 1994 and 1995 I inaugurated, together with a group of friends, joint "access" to a relic of Polish traditional culture for the purpose of reviving a fading musical practice we faced a basic absence of models and world outlook stands that we could use or initiate. 90% of my opinions about traditional Polish music functioning publicly were false; for all practical purposes, our undertakings were unprecedented in Poland. In this text I propose a light-hear-

ted approach to the development of this situation, in particular to the role played by the Podhale region, accepted as a stereotypical but totally inadequate symbol of Polish traditional culture.

Maria Małanicz-Przybylska *Does Highlander Culture Exist...?*

The essay attempts to consider the justification of present-day mention of highlander culture. The accepted perspective obligates to situate the culture in question along the crossroads of an imposed discourse and individual choices (at times accepted unthinkingly) of a certain "traditional" lifestyle. Does the titular highlander culture really exist? How should this concept be comprehended? What does it mean for the contemporary inhabitants of the Podhale region? The author sought a response for thus formulated questions by referring to the history of Podhale, the role of the intelligentsia in moulding the highlander identity, as well as the strategy, activity and views of the contemporary residents of Zakopane and nearby localities.

Beata Klocek di Biasio, Bohdan Michalski *Zakopane, Poland, Europe: the Provincialism and Universalism of Władysław Hasiór*

The authors analysed the secret of the workshop of W. Hasiór, which consists of a synthesis of the local, provincial and folk with the universal, the archetypes of Greek mythology that the artist carefully studied. Hasiór expressed the great dramas of the Greek deities by resorting to the most common material borrowed from the fairground refuse heap of daily life. In doing so, he transposed the classical myth into the sensitivity of the contemporary recipient.

Łukasz Kossowski *Let's Talk about Women. Schulz, Witkacy, Gombrowicz et al.*

The "Let's Talk about Women..." exhibition at the Tatra Museum in Zakopane should have been open only to members of the public aged over 18. Instead, it became a vacation joke, a discourse about the women of a number of outstanding artists: Schulz, Witkacy, Gombrowicz, Makuszyński, Lebenstein, Sroka... I looked at women worshipped, demanding constant homage, and followed closely by timid Bruno Schulz or those situated alongside Gombrowicz: emancipated and modern doctors' wives from Wilcza Street, portrayed in *Oligofrenie* by Grzegorz Moryciński. In turn, the "bathing paintings" by Jacek Sroka are unique, grotesque paraphrases of the eternal motif of the female bather. The complicated love life of Witkacy was illustrated with magnificent photograms of the assorted ladies associated with this artist, borrowed from the collections of Lech Okołowicz and with professional glossa by Jan Gondowicz. The episode of an encounter with a she-bear described by Witkacy in *Poże-*

gnanie jesieni inspired the authors of the exhibition to show a designate of the story – a bear in an apiary, on show in the Museum collections. The culmination point of the exhibition was a display of paintings by Jacek Sroka, a contemporary Savonarola confronting ideological feminism. One of his works features immediately above some generous female buttocks an image of Che Guevara, the ultimate revolutionary icon.

Jerzy S. Wasilewski *Ethnologist on the Road (8): Mandar, an Extraordinary Man*

Jerzy S. Wasilewski *Mandar. Meeting a remarkable man*

Ethnographer's dilemma: to construct his ethnography on what is average and typical for a given society/culture, or, rather, to look for those outstanding, unusual individuals. And, to what extent might their particular experiences be considered representative. One of such unique personalities is Mandar Uus, a Sakha (Yakut) blacksmith, or, to be precise, a multi-talented artist, handicraftsman and storyteller. He is famous in the whole Siberian Yakutia not only for making remarkable hunting knives or documenting in hundreds of drawings old folk ornament but also for telling in public moral lessons from his mystic encounters in the wilderness of taiga or presenting an ingenious cosmology of his own. Although he is a rather idiosyncratic, one of a kind personality, he is positioned in the Yakut media discourse as a perfect repre-

sentative of "the old Yakut knowledge, traditions and values".

Maria Szymańska-Ilnata *Was a Big Attraction – a Talk with G.W. Dąbrowska*

Zbigniew Benedyktowicz *On Memory, History and Local Tales – Conversation with Monika Sznajderman*

The History of a Painting Ludomir Benedyktowicz

Piotr Borowski *Introduction to an Encounter*

Tomasz A. Pruszek *Ludomir Benedyktowicz (1844-1926) and His Portrait of Son, Tadeusz (1879)*

Ludomir Benedyktowicz *Reminiscences, Letters from Munich, Excerpts*

Jacek Frankowski *Ludomir Benedyktowicz – Invincible Artist*

Stefan Żeromski *„Listy do Oktawii Rodkiewiczowej” [Letters to Oktawia Rodkiewiczowa] (fragments)*

Jan Parandowski *Akacja*

Tymon Terlecki *From Another Shore. The Land of childhood (fragments)*

Zbigniew Benedyktowicz *From Salvatorska Street to Zbawiciela Square. The Story of a Single Painting*



Jerzy Sosin na Krupówkach, fot. Wojciech Jarzębowski, archiwum rodzinne Ewy Jarzębowskiej.
Z wystawy *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*.



Wanda Gentil Tippenhauer Widigiera (1899-1965). Artystka malarka, narciarka, pisarka. Fot. Józef Oppenheim.
Z wystawy *Zakopiańscy. W poszukiwaniu tożsamości.*



Projekt dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

PARTNERZY



PATRONAT NAUKOWY



PATRONAT MEDIALNY



ORGANIZATOR

Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego



Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

◆ CULTURAL ANTHROPOLOGY ◆ ETHNOGRAPHY ◆ ART

2013 (LXVII) nr 1 (300). Indeks 369403. ISSN 1230-6142

INSTITUTE OF ART POLISH ACADEMY OF SCIENCES, SOCIETY LIBER PRO ARTE

Contents 1 2013

Renewal of the doctorate of Professor Wiesław Juszczak at Warsaw University

- MARIA POPRZECKA *Laudatio*
ELŻBIETA BARBARA ZYBERT *Several Words from the Dean of the Historical Department*
ELŻBIETA WOLICKA-WOLSZLEGER *Speech of Sources: What are Things in their Ultimate Essence?*
WALDEMAR OKOŃ *The Great Magus and Exegete of Polish Science*
CZESŁAW ROBOTYCKI *The Anthropologist along the Paths of the World of Art and Values*
WIESŁAW JUSZCZAK *A Word about the Myth*

*

DARIUSZ CZAJA *Ghost on Cliff. Herzog's Journey to the Sources*

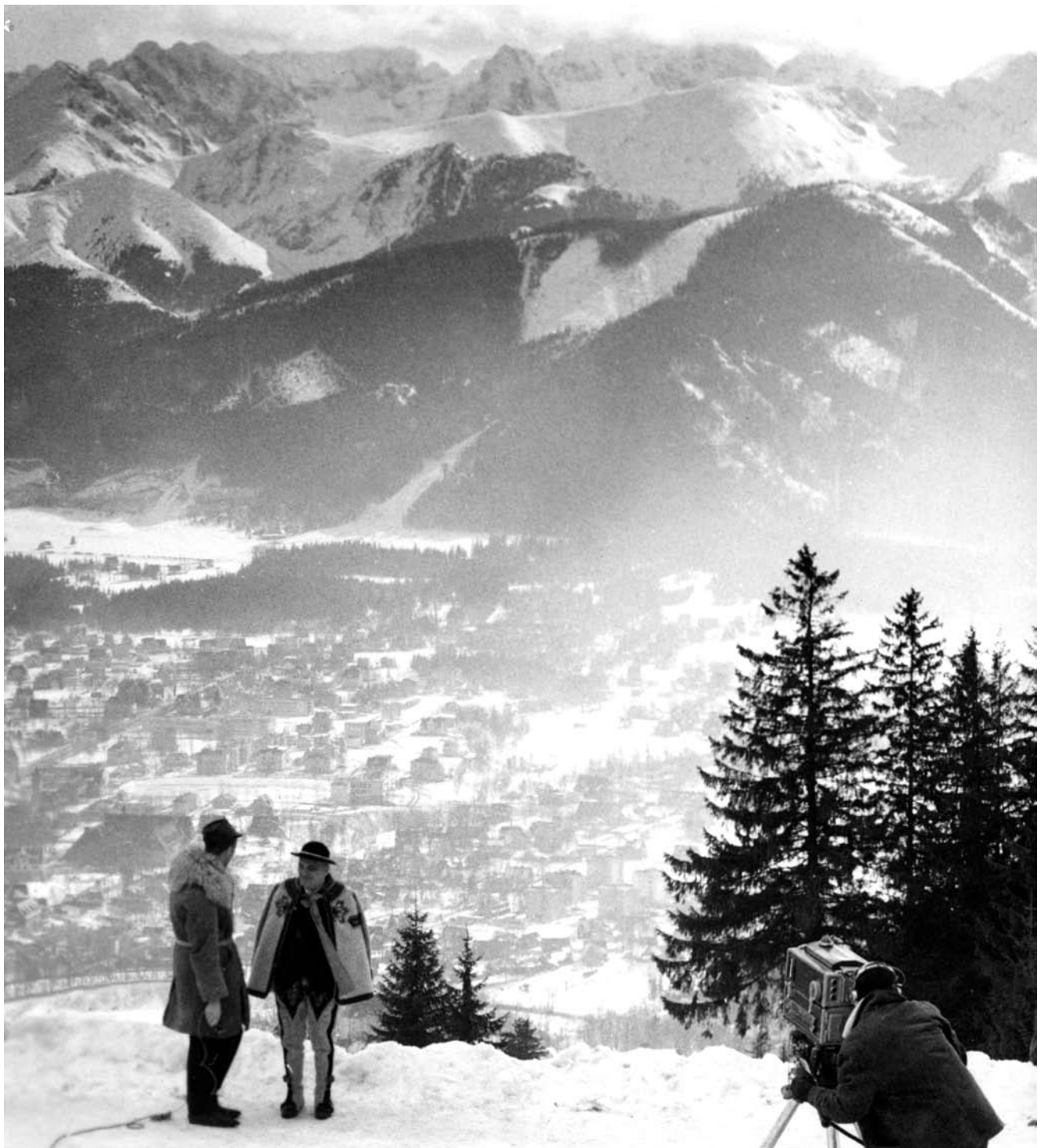
Anthropology, Memory, History. On the Project Residents of Zakopane – In Search of Identity

- ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ *Athropology, Memory, History*
JANUSZ BARAŃSKI *Highlander Culture and Memory*
JAN GONDOWICZ *Demonic Zakopane – Myth and Fact*
ANTONI KROH *The Tatra Museum – First and Last Love*
MACIEJ KRUPA *Zakopane is a School of Longing*
ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ *The Identity Primer*
KUBA SZPILKA *Following Traces – about the Residents of Zakopane in Search for Identity*
WOJCIECH MICHERA *Residents of Zakopane and the Nekyia*
PIOTR MAZIK *The Role of Photography in History*
WOJCIECH SZATKOWSKI *Goralenwołk – an Identity Crisis*
MAŁGORZATA MAJ,
STANISŁAWA TREBUNIA-STASZEL *Nazi Anthropological and Folklore Studies in the Podhale Region. Document and Memory*
ALEKSANDRA MELBECHOWSKA-LUTY *Several Recollections about the Zakopane Wood Industry School and Its Carvers (1876-1939)*
URSZULA MAKOWSKA *The Zakopane Berghof*

- ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ *On Memory, History and Local Tales*
– *Conversation with Monika Sznajderman*
- ANTONI BEKSIĄK *Sequel: Reflections on the Role of Podhale in Shaping the Stands of the “Dom Tańca” Milieu in Warsaw*
- MARIA MAŁANICZ-PRZYBYLSKA *Does Highlander Culture Exist ...?*
- BEATA KŁOCEK DI BIASIO, BOHDAN MICHALSKI *Zakopane, Poland, Europe: the Provincialism and Universalism of Władysław Hasiór*
- BARBARA MAJOR *Repetition and Transformations. The Same Over and Over Again. Painting, Sculpture and Graphic Art by Jacek Waltos from 1960-2012*
- ŁUKASZ KOSSOWSKI *Let’s Talk about Women. Schulz, Witkacy, Gombrowicz et al.*
- JERZY S. WASILEWSKI *Ethnologist on the Road (8): Mandar, an Extraordinary Man*
- MARIA SZYMAŃSKA-ILNATA *Was a Big Attraction - a Talk with G.W. Dąbrowska*

The History of a Painting Ludomir Benedyktowicz

- PIOTR BOROWSKI *Introduction to an Encounter*
- TOMASZ A. PRUSZAK *Ludomir Benedyktowicz (1844-1926) and His Portrait of Son, Tadeusz (1879)*
- LUDOMIR BENEDYKTOWICZ *Reminiscences, Letters from Munich, Excerpts*
- JACEK FRANKOWSKI *Ludomir Benedyktowicz – Invincible Artist*
- STEFAN ŻEROMSKI *Letters to Oktawia Rodkiewiczowa (fragments)*
- JAN PARANDOWSKI *Akacja*
- TYMON TERLECKI *From Another Shore. The Land of Childhood (fragments)*
- ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ *From Salwatorska Street to Zbawiciela Square. The Story of a Single Painting*



Fot. Roman Serafin, Turniej miast, 1967, archiwum Muzeum Tatrzańskiego.

PRENUMERATA „KONTEKSTÓW” ZA 2013

Półroczna – 50 zł
Roczna – 100 zł

Sprzedaż detaliczna wydawnictw Instytutu Sztuki PAN w siedzibie Instytutu, ul. Długa 28, w godz. 9.00-15.00 (parter). W sprzedaży publikacje książkowe, czasopisma bieżące i numery archiwalne oraz wydawnictwa płytowe. Zamówienia prosimy składać pocztą elektroniczną iswydawnictwo@ispan.pl, faksem (22) 50 48 292 lub listownie na adres: Instytut Sztuki PAN
Dział Wydawniczy
ul. Długa 26/28
00-950 Warszawa.

Do cen podanych w katalogu doliczamy koszt wysyłki według cennika Poczty Polskiej. Dla osób fizycznych płatność za zaliczeniem pocztowym – przy odbiorze przesyłki. Dodatkowych informacji udzielamy e-mailem (iswydawnictwo@ispan.pl) lub telefonicznie pod numerem (22) 50 48 274.

Prenumeratę czasopism wydawanych przez Instytut Sztuki PAN prowadzą następujące firmy:

RUCH S.A. Zamówienia na prenumeratę w wersji papierowej i na e-wydania można składać bezpośrednio na stronie www.prenumerata.ruch.com.pl.
Kontakt: e-mail prenumerata@ruch.com.pl lub telefon (22) 693 70 00, w godz. 7-17
KOLPORTER S.A. infolinia: 801 205 555;
GARMOND PRESS S.A. e-mail: prenumerata.warszawa@garmondpress.pl; tel.: (22) 837 30 08
ARS POLONA S.A.
e-mail: arspolona@arspolona.com.pl, tel.: (22) 509 86 00
Warszawska Drukarnia Naukowa PAN
e-mail: dystrybucja@wdnpan.pl; tel.: (22) 628 76 14.

